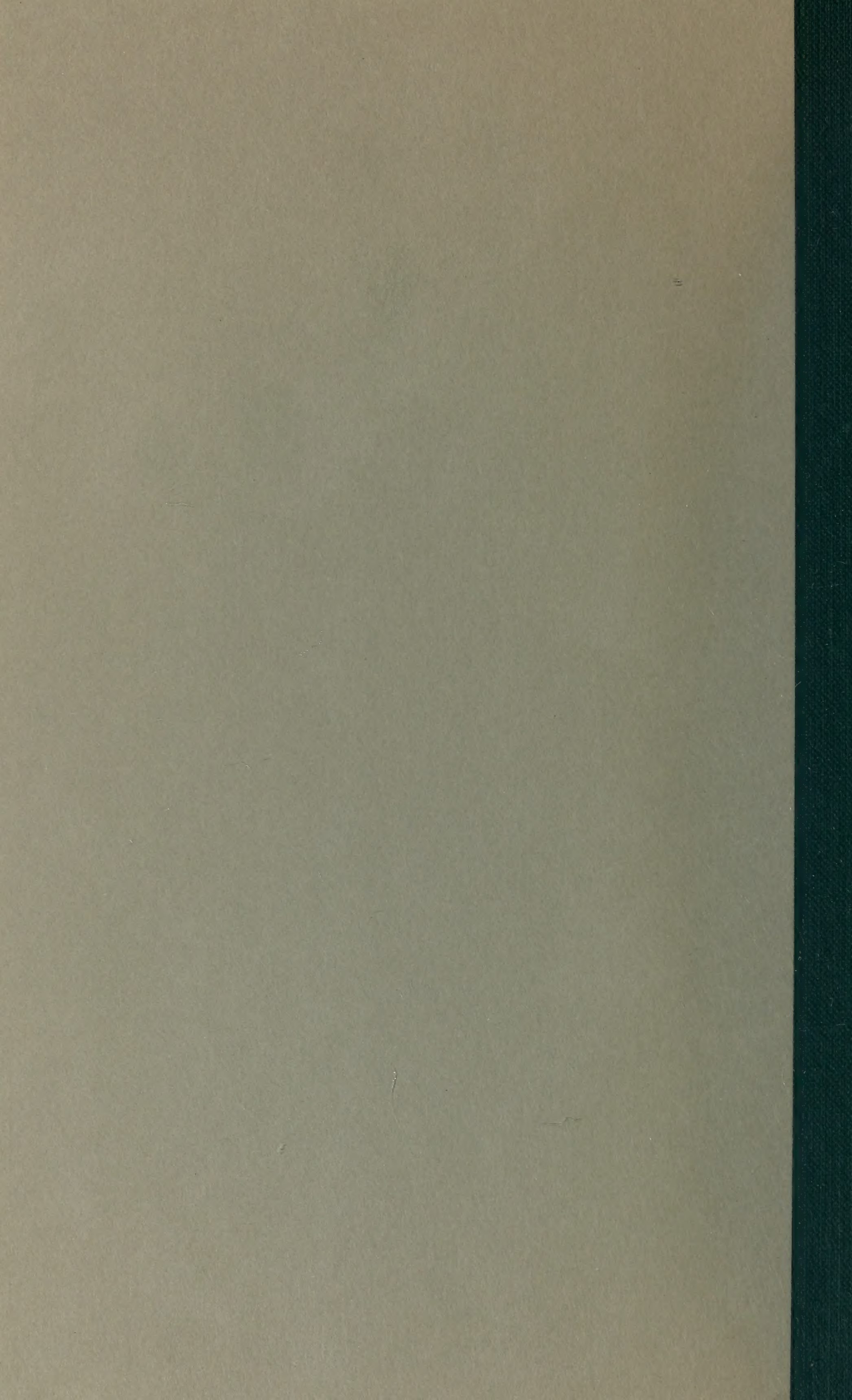


Niedecken, Hans
Jean Georges Noverre, 1727-1810



Jean Georges Noverre

1727—1810

Sein Leben und seine Beziehungen zur Musik.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde der hohen philosophischen Fakultät der Vereinigten Friedrichs-Universität HALLE-WITTENBERG

vorgelegt von

Hans Niedecken

aus

Oberingelheim am Rhein.



Halle a. d. S.

1914

Meinem hochverehrten Lehrer

Herrn

PROFESSOR DR. HERMANN ABERT

in aufrichtiger Verehrung und herzlicher Dankbarkeit.

REFERENT:

PROFESSOR DR. HERMANN ABERT.

Am 4. September 1889 zu Oberingelheim am Rhein geboren, besuchte ich daselbst die höhere Bürgerschule und anschließend das Herbstgymnasium zu Mainz. Nach einem ersten Semester in Lausanne (Winter 1907/08) widmete ich mich am Kgl. Konservatorium der Musik in Leipzig musikalischen Studien, vornehmlich in Violine und Theorie, bei den Professoren Hans Becker und Stephan Krehl. Dem persönlichen Verkehr mit den Professoren Josef Pembaur und vor allem Karl Straube verdanke ich starke künstlerische Beeinflussung. Gleichzeitig hörte ich in Leipzig mit großem Nutzen die Vorlesungen von Hugo Riemann, Arnold Schering, Wilhelm Wundt, Johannes Volkelt, Karl Lamprecht.

Sodann trieb ich auf der Universität Halle bei den Professoren Saran, Stammler und Finger germanistische und juristische Studien. Adolph Goldschmidt und seinem Nachfolger Wilhelm Waetzold verdanke ich die Einführung in die Methodik der Kunstgeschichte und den Einblick vornehmlich in die Geschichte der Malerei. Die Kenntnis der Geschichte der Philosophie vermittelte mir Felix Krüger in seinen Vorlesungen. Seine Uebungen über Entwicklungspsychologie haben mir Anregungen von bleibendem Werte gegeben. Von entscheidendem Einfluß auf meine künstlerische und wissenschaftliche Bildung aber wurde mein besonderer Lehrer in Halle Hermann Abert, der mir während meiner ganzen Studienzeit in Halle nicht nur als Lehrer, sondern auch als Freund mit Rat und Tat zur Seite stand.

Für wertvolle Hinweise und bereitwillige Hilfe bei archivalischen Forschungen bin ich neben vielen anderen den MM. Ecorcheville, L. de la Laurencie, Tiersot, Martial Ténéo, Cucuel in Paris und Léon Vallas in Lyon zu großem Danke verpflichtet.

Schließlich will ich noch in herzlicher Dankbarkeit meiner Freunde Wilibald Gurlitt und W. Friedrich gedenken, die in lebhaftem Gedankenaustausch befruchtend und Richtung gebend meinen Werdegang beeinflußten.

Inhalts-Übersicht.

Jean Georges Noverre (1727—1810). Sein Leben und seine Beziehungen zur Musik.

Jean Georges Noverre

(1727—1810)

Sein Leben und seine Beziehungen zur Musik.

Von

Hans Niedecken.



Einleitung.

„Ich habe in der Tanzkunst eine Revolution geschaffen, die ebenso bedeutend und so von Dauer war, wie jene, die Gluck in der Musik hervorgerufen hat.“

So schreibt am Ende seines langen und fruchtbaren Lebens Jean Georges Noverre. Als Knabe schon zum Tänzer erzogen, kam er als Jüngling an den Hof Friedrichs des Großen. Der Glanz und der vielseitige Reichtum der von ihm erfundenen Ballette machte ihn bald in Lyon und Paris zu einem berühmten Mann. Zu David Garrick trat er in lebhaften, freundschaftlichen und künstlerischen Verkehr. Der Herzog Karl Eugen von Württemberg schenkte ihm seine Gunst. Am Hofe zu Wien wird er ein Schützling Maria Theresias. Und der Freund Jommellis und Glucks, der Mann, dem Voltaire hohe Bewunderung zollte, dessen Kunst Algarotti und Grimm verehrten, durfte schließlich dem Herzen und Geiste Marie Antionettes nahekommen, um endlich von der großen Revolution hinweggespült zu werden und noch ein Menschenalter lang dazu verdammt zu sein, in tiefster äusserer Not den Fluch des Vergessenwerdens an sich zu erfahren.

Es ist das Ziel dieser Arbeit, das bunte, wandelreiche Leben, das breite einflußreiche Wirken Noverres wieder lebendig werden zu lassen, indem sie versuchen will, diese Persönlichkeit als einen Typus der Zeit, der sie angehörte und der sie zum Opfer fiel, zu verstehen.

Noverres internationaler Ruhm, seine nahe Beziehung zu den führenden Geistern seiner Zeit lassen erwarten, daß eine Betrachtung seines Lebens und Wirkens interessante Streiflichter auf die Kultur des 18. Jahrhunderts wirft. Die Geschichtsschreibung aller Einzelkünste, die im Ballett zusammenfliessen, wird dabei auch mancherlei Aufschlüsse ernten.

Man hat sich daher mit Jean Georges Noverre auch schon mehrfach befaßt. Eine Monographie über ihn verdanken wir der Feder von Charles Edwin Noverre. In seiner Arbeit: „The life and works of the chevalier Noverre“ London [o. D.] 1882 hat er mit liebevoller Sorgfalt Notizen über seinen Vorfahren gesammelt und dessen Lebensschicksale an Hand von zeitgenössischen Berichten dargestellt. Die speziell tanzgeschichtliche Bedeutung Noverres haben alle Autoren der einschlägigen Literatur anerkannt. Das Beste und Feinste hat Oskar Bie in seinem geistreichen Buch „Der Tanz“ Berlin 1905 über ihn gesagt. Welchen Einfluß Noverre auf die musikalische Produktion

ausübte, ist von Hermann Abert zum ersten Mal und erschöpfend dargestellt worden in seinem Aufsatz: „J. G. Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition“ in dem Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908. Im allgemeinen wurde jedoch die Entwicklung des Tanzes wie die des Theaters seither von allen kunstwissenschaftlichen Disziplinen sehr stiefmütterlich behandelt. Selbst die französische Forschung, der das Material am nächsten liegt und deren elegante Behandlung wissenschaftlicher Probleme gerade den Fragen der Tanzgeschichte außerordentlich entgegenkäme, hat dieses Gebiet stark vernachlässigt.

Bei unsrem erstmaligen Versuch, die Kunst des Balletts in ihrer ganzen Breite wissenschaftlich zu betrachten, wollen wir die dabei auftretenden methodischen Schwierigkeiten nicht übersehen. Das Ballett ist eine künstlerische Form, die wie die Oper aus dem Zusammenwirken mehrerer Künste entsteht. Ein Libretto bildet die Grundlage, auf der der Musiker aufbaut, dadurch schreibt er dem Choreographen die Form der Tänze zwingend vor. Diesem gesellen sich der Kostüm- und Dekorationszeichner und schließlich der Maschinist bei, um das Ganze endlich als lebendiges Kunstwerk erstehen zu lassen. Es darf uns hier nicht interessieren, die Wechselbeziehungen der einzelnen Künste miteinander nach Art und Umfang zu betrachten, um eine Aesthetik des Tanzes aufzustellen. Wir wollen diese Kunst und ihren hervorragendsten Vertreter J. G. Noverre durch historische Betrachtung verstehen lernen. Dabei steht jedoch als größtes Hindernis die Tatsache im Wege, daß wir seine Ballette nur noch theoretisch kennen. Als lebendige Kunstwerke sind sie uns verloren gegangen, auch fehlt uns jegliche Tradition. Was auf unsern Theatern noch davon lebt, ist nur ein trauriger Rest, der im besten Falle die äußerliche Technik noch einigermaßen erkennen läßt. Und wo noch etwas von der Größe des Stils erhalten geblieben ist, wie bei dem Ballett der kaiserlich russischen Hoftheater, da ist er durchsetzt von modernem Geist und heutigen Wünschen. Wir können das Ballett jener Epoche nur schwach rekonstruieren. Noverre hat zahlreiche Ballettprogramme in der Gesamtausgabe seiner Werke zum Abdruck gebracht. In wenigen Fällen sind die entsprechenden Partituren erhalten. Nach zeitgenössischen Figurinen und Skizzen können wir uns von der bildmäßigen Wirkung eines Balletts auf der Bühne eine Vorstellung machen. Dagegen fehlt völlig die Choreographie, das Spezifische des Tanzes. Noverre verschmähte es, den Tanz, die beweglichste und unfixierbarste aller Künste, in toten Zeichen festzuhalten. Daher wissen wir nicht, wie die Tänzer ihre Schritte wählten, wann und wie sie Sprünge verteilten, in Pirouetten wirbelten, und wie sie den Ausdruck feiner und starker Gefühle in ihre Pas hineinlegten.

Mit der großen Resignation darüber, daß es unmöglich ist, das Ganze eines Balletts wiederherzustellen, muß man den Versuch beginnen: aus den vielerlei erhaltenen Details und aus theoretischen Aeußerungen über den Tanz das Ballett zu betrachten. Die Tatsache, daß dieses in

Jahrhunderten gesteigertster Kultur unter Ludwig XIV. bis zu Marie Antoinette in Frankreich den Gipfelpunkt künstlerischen Genusses darstellte, wird die Mühe belohnen, selbst aus nur bruchstückweise erhaltenem Material eine Rekonstruktion dieser Kunstform zu versuchen.

Am fruchtbarsten dafür wird die Analyse von Noverres theoretischen Schriften sein. Darin hat er seine Reformideen niedergelegt, nämlich an Stelle von rein virtuosen Divertissements Tanzkunstwerke voll Logik in der dramatischen Entwicklung zu schaffen, so wie Gluck seine Musikdramen der italienischen und französischen Oper seiner Zeit als strenge Vereinfachung gegenübergestellt hatte. In seinen Briefen über die Tanzkunst hat Noverre auch sein ästhetisches Glaubensbekenntnis abgelegt. Es wird von Interesse sein, gerade dabei zu untersuchen, wie sehr er ein Kind seiner Zeit und von den herrschenden Ideen der Aufklärung abhängig ist. Um den vollen Umfang von Noverres Wirken ganz zu umschreiben, erweist es sich endlich als nötig, noch seine Beziehungen zur Musik zu untersuchen. Zur genaueren Kenntnis der Persönlichkeit sei aber eine Skizze seines Lebensganges vorausgeschickt. Sie mag den Hintergrund darstellen, von dem sich das Schaffen dieses Mannes um so deutlicher abheben wird.

Noverres Leben.

Die ersten Jahre.

1727—1754.

Jean Georges Noverre wurde am 29. April 1727 zu Paris geboren. (1) Ueber seine Eltern wissen wir fast nichts. Sein Vater Louis Noverre stammte aus der Schweiz und hatte als Offizier in der schwedischen Armee unter Karl XII. gedient. Er bestimmte seinen Sohn für die militärische Laufbahn. Dieser scheint jedoch keinen Gefallen daran gefunden zu haben, denn schon im Frühjahr 1740 finden wir ihn als Schüler des berühmten Tänzers Dupré. Dieser führte den Beinamen der Große nach seiner stattlichen, vorzüglich gebauten Figur. (2) Noverre spricht stets mit höchster Anerkennung von ihm. Er rühmt die Eleganz seines Wuchses und die Vornehmheit seiner langen Glieder, und daß ihm die kühnen, weitausholenden Schritte besonders gut gelangen. Dank der Harmonie seiner Bewegungen verdiene er den Titel des „Dieu de la Danse". Er preist Dupré als Vorbild für Präzision in der Technik, doch nennt er ihn in den Briefen seiner späteren Zeit (3) eine schöne Maschine, vollkommen organisiert, aber ohne Seele. „Er bleibt stets einförmig, er variiert den Tanz nicht, er bleibt immer Dupré". Für die Technik des Tanzes konnte Noverre aber zweifellos keinen besseren Lehrmeister finden als Dupré, der damals an der großen Oper neben der Camargo und der Sallé wirkte und einen außerordentlichen Ruhm genoß. Auch hatte er lange Zeit die école de danse geleitet, war aber 1743 aus diesem Amt geschieden. (4) Daß Dupré auch selbst Ballette komponiert hat, geht aus einem Brief des Ministers an den Directeur de l'Opéra hervor. (5) Noverre dürfte jedoch in dieser Hinsicht kaum noch von ihm gelernt haben. Aus seiner Jugendzeit berichtet uns Noverre selbst eine Anekdote (6) über seinen Besuch bei dem mittelmäßigen Tänzer Marcel, der, wiewohl künstlerisch ein Charlatan, sich des größten Ruhmes erfreute, da er gleichzeitig als Sänger und Tänzer auftrat. Noverre wurde im Frühjahr des Jahres 1740 zu Marcel geführt und lernte von ihm ein kleines Rondeau, das allen strengen Tanzprinzipien entsprach, aber steif und karikiert wirkte, so daß der große Dupré sich vor Lachen ausschüttete.

Aus dieser Anekdote erfahren wir, daß Noverre schon mit 13 Jahren zu einer fertigen Tanztechnik gelangt war. Sein erstes öffentliches Auftreten geschah am 8. Juni 1743 an dem Théâtre de la Foire, das der Leitung von Jean Monnet unterstellt war. (7) Auch scheint er um diese Zeit einmal in Fontainebleau vor dem Hofe Ludwigs XV. getanzt zu haben. (8) Bald darauf finden wir den Siebzehnjährigen in Berlin unter den Künstlern Friedrichs des Großen. Ueber die Verhältnisse am dortigen Hofe sind wir durch die eingehenden Untersuchungen von Jean Jacques Ollivier gründlich unterrichtet. (9) Seit 1742 waren am Berliner Hofe unter der Direktion des Marquis d'Argens französische Schauspieler engagiert. 1743 kam Barthélemy Lani mit zwei Schwestern als Tänzer nach Berlin; im nächsten Jahre erschien die berühmte Barberina Campanini und Lani erhielt den Auftrag, in Paris ein Ballettkorps anzuwerben. Unter den Figuranten der Truppe finden wir Jean Georges Noverre, Ollivier gibt auch das Repertoire jener Zeit an. Da waren es vor allem die Divertissements in Grauns Opern *„Catone in Utica“* 1744, *„Demofoonte“* 1746, und im *„Arminio“* von Hasse 1746, wobei das Ballettkorps mitzuwirken hatte. Der stärkste Erfolg und die bedeutendste künstlerische Leistung war das Ballett *„Pygmalion et Psyché“* von Graun, das mit dem *„Adriano in Siria“* 1745 gegeben wurde. Die Choreographie stammte von Lani, der selbst die Hauptrollen tanzte. Hier war schon eine der dramatischen Pantomimen geschaffen, die sich Noverre später zum Ziel seiner Reform setzte. Vielleicht mag er hier schon eine erste Anregung für sein späteres Wirken erhalten haben. Eine selbstständige Teilnahme an der choreographischen Arbeit bei diesem Ballett ist von dem 18jährigen wohl nicht anzunehmen. Daß sich die französischen Künstler auf die Dauer in Berlin nicht wohlgefühlt haben, erhellt aus der Tatsache, daß Lani mit mehreren seiner Kameraden vor Ablauf ihres Engagements nach Paris zurückkehrte. Zu den Deserteuren gehörte auch Noverre. In Paris verbreiteten sie zum Aerger Friedrichs des Großen „des discours insolents“ (10) über die Sparsamkeit des preußischen Königs. Sie fanden übrigens bald Nachahmer. Lanis Nachfolger, ein Italiener Pietro Sodi, und später der jüngere Fierville und die berühmte Mademoiselle Heinel, die beide in Stuttgart wirkten, vertauschten ebenfalls, unzufrieden mit ihren Honoraren, ihre Berliner Stellungen mit vorteilhafteren Engagements. Es ist beachtenswert, daß Friedrich II. nicht daran dachte, Noverre an seinen Hof zu ziehen, als dieser auf dem Gipfel seines Ruhmes — 1767 — plötzlich Stuttgart verließ, während er damals die beiden genannten Künstler von dort zu sich kommen ließ. Augenscheinlich hat der Potsdamer Monarch dem Ballett niemals ein so starkes Interesse entgegengebracht wie z. B. der Herzog Karl Eugen von Württemberg oder die Höfe in Wien und Petersburg. Ueber ein Zusammentreffen Friedrichs mit Noverre in späteren Jahren erzählt der Maréchal Prince de Ligne eine Anekdote, deren Glaubwürdigkeit freilich angezweifelt werden darf, in einem Brief an den König von Polen. (11)

Im Jahre 1770 bei einer Begegnung Friedrichs mit Kaiser Joseph II. zeigte dieser beim Verlassen des Schauspiels auf den anwesenden Noverre mit den Worten: „Hier ist der berühmte Ballettmeister Noverre; er ist — glaube ich — auch in Berlin gewesen.“ Noverre machte dabei eine schöne Tanzmeisterreverenz. „Ah! ich kenne ihn, sagte der König; wir haben ihn in Berlin gesehen; dort war er sehr drollig; er äffte alle Welt nach, besonders unsere Tänzerinnen, so daß man vor Lachen hätte sterben können.“ Noverre, wenig zufrieden, daß auf solche Art seiner gedacht wurde, machte noch eine schöne Reverenz, und hoffte, daß der König ihm Gelegenheit zu einer kleinen Rache geben werde. „Ihre Ballette sind schön, sagte dieser; Ihre Tänzerinnen haben Grazie, aber es ist eine schlecht sitzende Grazie (grâce engoncée). Ich finde, daß Sie die Schultern und Arme zu sehr hochheben lassen; und wenn Sie sich dessen erinnern, Herr Noverre, unsere erste Tänzerin in Berlin war nicht derartig.“ „Dies ist der Grund weshalb sie in Berlin war, Majestät,“ erwiderte Noverre.

Die Berliner Zeit des jungen Tänzers war also keineswegs eine glanzvolle Eröffnung seiner nachher so erfolgreichen Laufbahn. Zunächst wandte er sich wieder nach Paris (1747). Zwei Jahre hindurch scheint er ohne feste Anstellung gewesen zu sein. Im April 1750 folgte er dem Engagement des Schauspielers Préville, der als Direktor des Theaters in Lyon lebte. (12) Hier wirkte er als Tänzer zusammen mit der berühmten Camargo zunächst in einem Ballett: *„Les Chasseurs et les Vendageurs“*. Die Affiches de Lyon verzeichnen dann noch öfters seinen Namen teils als Solotänzer, teils im Ensemble im November desselben Jahres. Auch eine Mademoiselle Lani, „danseuse de l'Opéra de Paris, passante de cette ville“ tanzt mehrmals im August. In Lyon waren sehr häufig die comédies divertissements eingeführt. Meist waren die Zwischenakte durch einzelne Nummern (pas de deux) gefüllt und die Schauspiele am Schluß von einem geschlossenen Ballett gefolgt. Jedenfalls scheint der Tanz sich großer Beliebtheit erfreut zu haben, denn er fehlte fast bei keiner Vorstellung. Ueber Noverres rein tänzerische Leistungen ist uns aus jener Zeit leider kein Urteil erhalten. Er selbst hat über seine praktische Betätigung sich niemals geäußert, und auch die Zeitgenossen verraten uns nichts darüber. Wie wir sehen werden, hat Noverre in London, wohin er bald seinen Weg lenkte, auf das Tanzen selbst verzichtet. Schon in Lyon betätigte er sich als compositeur de chorégraphie und erhielt für jedes Ballett eine Gratifikation von 120 livres. Doch im Laufe des Jahres 1752 zahlte der Direktor eine Entschädigungssumme „an Sr. et De. Noverre pour rompre leurs engagements par des raisons convenables.“ Daraufhin wandte sich unser junger Ballettmeister wieder nach Paris und fand Anstellung an der opéra comique, die seinem früheren Direktor Jean Monnet unterstellt war. (13) Dieser war im März 1743 Leiter dieses Instituts geworden und hatte es rasch zu ansehnlicher künstlerischer Höhe gebracht, mußte jedoch schon im nächsten Jahre seine Tore schließen, da die Comédie Française dieses Konkurrenztheater fürchtete, daher ging Monnet nach Lyon, wo man eine Oper errichten wollte. Auch dieses am 15. Dezember 1745 eröffnete Unternehmen versank nach einem Jahre unter pekuniären Schwierigkeiten.

Nachdem Monnet einige Zeit in London gewirkt hatte, übernahm er 1752 wieder die opéra comique und verschrieb sich die ersten Künstler seiner Zeit.

Vadé, d'Auvergne und Noverre haben lange den Ruhm der opéra comique unter der Direktion von Monnet hoch gehalten. Der erste verstand es, seine Werke durch die leichteste französische Heiterkeit zu beleben. Das Verdienst des Zweiten lag in seinen Arietten, die die Reize italienischer Musik mit denen der unsrigen verbanden. Der Dritte entwarf mit höchster Kunst Ballette und bot das Schauspiel mehrerer eindrucksvoller Bilder, die das Auge mit eben solcher Freude als Bewunderung betrachtete. (14)

Bei diesen Worten wird der Autor sich wohl besonders des *Ballett chinois* erinnert haben, das Noverre hier schuf, und das durch den Reichtum seiner nationalen Reize in Kostümen und Dekoration einen ungeheuren Erfolg hatte. Dies Werk sollte auch die Kunst Noverres in England einführen, wozu die Verhandlungen jetzt begannen.

London.

Im Jahre 1751 weilte David Garrick, der berühmte englische Schauspieler und Leiter des Londoner Theaters Drury Lane, der damals auf der Höhe seines Ruhmes stand, in Paris. Er besuchte hier viel die Theater, und dachte wohl auch schon daran, französische Tänzer für sein Theater zu engagieren. (15) Da die Korrespondenz mit Garrick sehr gut erhalten ist, lassen sich die Beziehungen Noverres zu dem „englischen Roscius" leicht verfolgen. (16) Garrick war zweifellos durch Monnet auf Noverre hingewiesen worden und trat nun durch Vermittlung seines Bankiers Selwin in Paris mit Noverre in Unterhandlung. Auf Garricks Anfrage, die uns nicht erhalten ist, antwortete Noverre (17) unterm 21. September 1754:

. . . . . Ihre Vorschläge können mir nicht zusagen, da ich in Paris in fünf Monaten 250 louis verdiene, meine Schüler nicht gerechnet. Wenn Sie Lust haben, mich an Ihr Theater zu ziehen, so verlange ich 350 Guineen und ein Benefiz ohne Erstattung irgendwelcher Kosten; und da ich weiß, daß Ihr Talent außerordentlich (supérieur) ist und die Stimmen Ihrer Nation nach sich zieht, so bestimmen mich mein Interesse und das Vergnügen des Landes, Sie zu bitten, dabei aufzutreten. Wenn Ihnen meine Vorschläge genehm sind, werden wir für einen Winter abschließen, wenn ich Ihnen gefalle, werden wir das Engagement erneuern. Haben Sie die Güte, sich über mich zu erkundigen, um zu sehen, daß ich den Vorzug, zu gefallen, nicht dazu ausnutze, mehr zu verlangen als ich wert bin.

Im Uebrigen ist dies mein letztes Wort, haben Sie die Freundlichkeit, sich zu entscheiden, da ich auf Vorschläge von Seiten des bayrischen Hofes nicht antworten möchte, bevor ich nicht Ihre letzten Entschließungen kenne." Ein Postscriptum sagt noch: „Ich habe eine Schwester, die eine hübsche Tänzerin ist, für die ich 100 Guineen verlange."

Dieser Brief zeigt deutlich das Selbstbewußtsein Noverres und den vortrefflichen Geschäftsmann. Nachdrücklich, aber doch mit französischer Liebenswürdigkeit umkleidet, ist auch sein zweites Schreiben vom 10. Januar 1755. (18)

„ . . . . . Da mir die in meinem letzten Schreiben gemachten Vorschläge als richtig erscheinen, kann ich dabei in nichts nachlassen; ich will indessen meinen Interessen dadurch ein Opfer bringen, daß ich die von Ihnen erwähnten Kosten für das Benefiz selbst trage, weniger um mich den Gepflogenheiten an Ihrem Theater anzupassen, als um Ihnen mein Verlangen, mit Ihnen übereinzukommen, zu beweisen".

Im Weiteren spezialisiert er dann seine Forderungen.

„Die Bedingungen meines Engagements sind: Erstens: 350 Guineen Gage und das dritte Benefiz d. h. direkt nach den beiden ersten, die Sie den beiden ersten Schauspielern oder Schauspielerinnen gewähren. Zweitens: daß das Stück für das Benefiz meiner Wahl überlassen bleibt, und daß Sie sich verpflichten, dabei aufzutreten, wie sie mir in dem Briefe an Herrn Silvain (Selvin) zu versprechen die Gnade hatten; wie auch alle Hindernisse und Schwierigkeiten, die das genannte Benefiz verzögern oder ihm Schaden bringen könnten, zu beseitigen.

Drittens: 100 Guineen für meine Schwester, die sich verpflichten wird, Solo, Pas de deux etc. zu tanzen, und sogar in meinen Balletten zum Nutzen Ihres Schauspiels zu figurieren.

Was mich anlangt, so werde ich mich verpflichten, als maître des ballets en chef zu fungieren, nach Ihrer Wahl die ballets d'invention in allen Genres, so wie ich sie in Paris gebe, zu komponieren und zur Ausführung zu bringen, indem ich mir jedesmal die zur Ausführung oder Verschönerung der Ballette nötigen Dinge (choses) verschaffe."

Die Differenzen in der Geldfrage wurden bald beigelegt, so daß Noverres nächster Brief vom 31. Januar 1755 auf Details der geplanten Aufführung eingeht. (19) Er schreibt:

„Ich werde mit viel Vergnügen für alle Kostüme Sorge tragen, die in meinen Balletten nötig sind. Es ist meine Absicht, wenn es Ihnen recht ist, von jedem Charakter ein Stück in Leinwand oder in Taffet anfertigen zu lassen. Sie könnten Ihnen als Muster dienen und Sie würden die Preise regeln, sodaß Sie genau wüßten, wieviel es kostet, Ihr Ballet zu kostümieren und wie vorteilhaft es wäre, dies in Paris machen zu lassen.

Ich werde mich auch um alle Instrumente bemühen, die zu meinem *ballet chinois* erforderlich sind, Guirlanden und Blumengeranke für meine *Fontaine de Jouvence* usw. Der Zoll wird nicht beträchtlich sein und mit Genehmigung Ihrer Behörden oder des französischen Gesandten werden Sie keine Steuern bezahlen. Es scheint mir dies umso leichter zu erreichen, da derartige Gegenstände keine Handelsartikel sind und den Kaufleuten keine Einbuße schaffen können, weil alles zum Gebrauche an Ihrem Theater bestimmt ist.

Was die Zusammensetzung Ihrer Tanztruppe anbelangt, so wird es nötig sein, daß Sie mir die Zahl Ihrer Figuranten und Figurantinnen angeben, damit ich die fehlenden, die ich nötig habe, engagieren kann. La foire St. Laurent ist immer gut versehen, was den Tanz anlangt, und würde mir mit Leichtigkeit gute Kräfte liefern, die ganz auf meine Art der Komposition eingestellt sind.

Wenn Sie einen recht guten pantomimischen Tänzer gebrauchen, werde ich Ihnen einen tüchtigen engagieren; er heißt de Laitre, und gefällt in Paris außerordentlich, sowohl durch seine Leichtigkeit wie durch seine Stärke . . . ."

Diesem Briefe lag der Kontrakt bei, der die Ergebnisse der hier verfolgten Unterhandlungen festlegt. (Vgl. Anhang I). Darin fällt der Passus auf, „wenn ich imstande bin zu tanzen, verpflichte ich mich, es zu tun" und später, „wenn mich mein Unfall (mon accident) hindern sollte zu tanzen, so würde das in keiner Weise mein Engagement ändern, und ich würde meine vollen Bezüge nur für die Komposition der Ballette erhalten." Worauf Noverre hier Bezug nimmt, ist völlig unklar. Aber

es ist sicher, daß er durch äußere Gründe am Tanzen weiterhin gehindert war. Nun war also das Engagement für London festgelegt, aber noch immer waren Kleinigkeiten und zwar meist pekuniärer Art zu erörtern. Auch hier wollen wir die Briefe sprechen lassen.

Da heißt es (20):

„Sie wünschen, daß ich nach London gehe, und ich sehne mich heiß darnach. Herr Silvain hat mir von Ihrer Seite 20 Louis-d'or angeboten; aber ich bezweifle, daß ich die Reise mit dieser Summe bestreiten kann. Der Reiz, den es für mich hat, unsere Bekanntschaft zu beschleunigen und sie zu festigen, wird mich die Augen schließen lassen über das Opfer an Zeit, das ich Ihnen bringe, da ich es ablehne, zwischen den beiden Märkten in die Provinz zu gehen, um Geld zu verdienen. Sie sehen, daß es nicht richtig wäre, wenn ich auf beiden Seiten Geld verlöre, und daß Sie mir meine Reise entschädigen müssen . . . . Herr de Laitre gefällt stets in Paris und ich glaube, daß es in London auch so sein wird; ich schließe aus der Lust, die er hat, diese Stadt zu sehen, daß er seine Forderungen in etwas herabmindern wird.“ . . . .

„Ich werde am 1. April (1755) von Paris abreisen und gedenke, da ich die Post benutze, den 3. oder 4. in London einzutreffen. Ich bitte Sie, mich wissen zu lassen, ob Sie wünschen, daß ich die Modelle der verschiedenen Kostüme, die ich für meine Ballette nötig habe, mitbringe.“

Diese Reise Noverres nach London scheint nur einer mündlichen Besprechung der geplanten Aufführung gegolten zu haben. Denn schon am 9. Mai schreibt er wieder an Garrick und gibt Rechenschaft über die von ihm unternommenen Schritte. Seit der persönlichen Bekanntschaft kommt auch ein herzlicherer Ton in die Korrespondenz, der unseren Ballettmeister freilich nicht hindert, seiner Vorteile recht eingedenk zu bleiben.

„Ich habe eine Skizze der vier Dekorationen gesehen, die für mein *Ballet chinois* wie für meine *Fontaine de Jouvence* nötig sind; aber ich wollte sie nicht annehmen, weil es mir zu teuer schien. Herr Boquet, der an der Spitze der französischen Hoffeste steht, hat mir, da ich diesen Vorschlag nicht annahm, einen anderen gemacht, den ich wie den ersten ablehnte, weil ich nichts tun wollte, das Ihnen nicht erwünscht und nützlich wäre. Es handelt sich um Folgendes. Herr Boquet will sich verpflichten, nach London zu gehen, um dort seine vier Dekorationen zur Ausführung zu bringen und unter seinen Augen alle für meine Ballette erforderlichen Kostüme herstellen lassen, Ihr Theater nach der modernsten Art einrichten, Ihre Logen malen lassen, Ihr Theater ohne Lüster erleuchten, um es endlich zum angenehmsten Theater Londons zu machen. Er verlangt dafür eingerechnet die Reise, seine Bemühungen und Lieferungen der Zeichnungen 150 Louis, unter der Bedingung, daß Sie ihm die Arbeiter stellen, weil seine Zeit ihm zu kostbar ist, und er nur sechs Wochen in London bleiben kann.

Ich habe drei tüchtige, verständige Figuranten engagiert, die unserer Station keine Unehre machen werden, ich suche noch drei weitere. Es ist unmöglich, Figurantinnen für 40 Louis zu bekommen. Sie wissen, daß die Frau eine teure, wenn auch alltägliche Ware ist, daher erwarte ich Ihre Befehle in diesem Punkt.

Ich brauche ein kleines Kind, um den Amor zu tanzen. Ich habe eins gefunden, das auftreten könnte. Soll ich es engagieren?

Ich habe am Abend vor meiner Abreise 12 Kinder gesehen, die Herr Levier tanzen ließ. Ich bitte Sie, diese nicht zu vernachlässigen. Ich werde sie nötig haben und sie gut anstellen können. Ich wünschte, daß Sie ihnen bis zu meiner Ankunft einen Lehrer gäben. Der französische Figurant, der bei Ihnen ist, wäre wohl imstande, ihnen die für das Ballett erforderlichen Schritte beizubringen.

Ich habe die Schnüre (chenilles) in Gold und Seide sowie die Schleier und Blumen, die Sie brauchen, bestellt. Ich habe kein Geld, um all dies zu bezahlen. Ich

muß auch für meine Rechnung welches haben. Ich wäre Ihnen sehr verbunden, wenn Sie für die Folge Ihre Dispositionen träfen; denn es steht schlecht in meinen Geschäften, und Herr Silvain wird mir nichts geben ohne die ausdrücklichsten Aufträge von Ihrer Seite.

Ich könnte in London nicht leben ohne meine Frau; sehen Sie zu, ob sie Ihnen nützlich sein kann für Ihre Pantomimen, sie würde in meinen Balletten tanzen. Wie hoch ist die Gage, die Sie ihr geben könnten?

Garricks Antworten auf all diese Anfragen sind uns leider nicht erhalten; es scheint jedoch, daß Noverres Forderungen alle erfüllt wurden. Nun waren die Verhandlungen glücklich zu Ende geführt. Am 19. Mai 1755 teilt Noverre den Termin seiner Abreise nach England seinem neuen Direktor mit:

„Da la foire de St. Laurent erst den 8. Oktober schließt, kann ich mich nicht vor dem 12. in London einfinden. Daher ist es unbedingt nötig, daß die Dekorationen, Kostüme und nötigen Requisiten bereit sind, weil ich das erste Divertissement in vier oder fünf Tagen herausbringen will."

Noch einen Brief Noverres vor der Aufführung des *Ballett chinois,* in dem erfreulicherweise auch die rein menschliche Beziehung der beiden großen Männer zum Ausdruck kommt, bringt Boaden (21):

„Ich habe Ihren reizenden (charmante) Brief erhalten, den Sie mir freundlichst sandten. Ich bin äußerst empfängltch für Ihre Beweise der Achtung. Ihr Stil ist bewundernswert, und von allen Personen, die ihn lasen, bestaunt worden. Sie sind ein göttlicher Mensch und alle Künstler und Gelehrten dieses Landes wünschten das Glück zu haben, Sie zu kennen . . . ."

Auch erfahren wir aus diesem Schreiben, daß Noverre für Garrick eine Auswahl der jüngst in Paris erschienenen Litteratur traf, und sie ihm überbringen ließ. Garrick hatte stets Freunde, die ihn über die litterarische Produktion in Frankreich unterrichten mußten und ihm die wichtigsten Bücher verschafften. In späteren Jahren war es besonders der uns bekannte Theaterleiter Jean Monnet, der diese Aufgabe erfüllte. In der Zeit der Verhandlungen mit Noverre war es ein junger Advokat, Claude-Pierre Patu. Seine Persönlichkeit gewinnt für uns Interesse, da er in seinen Briefen oft Noverre erwähnt. Getrieben von einem starken Interesse für die englische Litteratur und besonders für Shakespeare, ging er, wiewohl sehr lungenleidend, 1754 nach London, wo er zu Garrick in freundschaftliche Beziehung trat, wie F. A. Hedgcock berichtet, dem wir ein deutliches Charakterbild Patus verdanken (22). Nach Paris zurückgekehrt, setzte er seinen Verkehr in einer sehr herzlich gehaltenen Korrespondenz fort. Man begegnet in seinen Briefen einem vielseitig begabten, litterarisch sehr unterrichteten und feinfühligen Menschen.

Ueber Noverre äußert er sich, nachdem er ihn auf Garricks Veranlassung kennen gelernt hat, zunächst in dem Postscriptum eines Briefes: (23)

„Ich fange dies langweilige Geschreibsel nochmals von Neuem an, um Ihnen dafür zu danken, daß Sie mir die Bekanntschaft des Herrn Noverre verschafft haben. Ich achte alle Menschen, die sich durch Rechtschaffenheit und Talente, in welcher

Kunst es auch sei, auszeichnen. Er bat mich dieser Tage, bei ihm zu speisen, und ließ nicht eher locker, als bis ich ihm mein Wort gegeben hatte, alles aus Hochachtung für Sie. Ich bin überzeugt, daß, wenn seine Frau ihn nach London begleitet, Sie entzückt sein werden von ihrem Geist und ihrer Zartheit."

Bei näherer Bekanntschaft aber hat sich sein Urteil über den Tanzmeister sehr geändert. Am 1. November 1755 schreibt Patu:

„Ich wünsche Herrn Noverre einen vollen Erfolg bei Ihren Galerien und dies mit Rücksicht auf seinen Freund (d. i. Garrick selbst). Denn mir erscheint es — unter uns sei es gesagt — ziemlich traurig, ich würde fast sagen ziemlich lächerlich, wie er gegen das Pariser Publikum aufgebracht ist. Man hat ihm nicht genügend Schüler verschafft, seine hohe Berühmtheit hat nicht vermocht, daß man seine Liköre kaufte (wer zum Teufel würde aber auch denken, daß ein Vertreter der Tanzkunst gleichzeitig Schnapsfabrikant wäre?). Dies sind seine schrecklichen Beschwerden und die wahrhaft tragischen Ursachen einer Szene von Flüchen, Verwünschungen, Wutausbrüchen im Stil des Orestes oder Ihres guten König Lear, die die Seele eines Diners bildete, zu dem er mich drei Tage vor der Abreise aus Frankreich eingeladen hatte. Ich gestehe Ihnen, mein lieber Freund, daß diese Szene mich zu sehr seinen heißen Charakter hat fürchten lassen, als daß er zu meinem Zustand, zu meiner Veranlagung, zu allem, was mir nötig wäre, um jemals eine Art Intimität mit ihm zu bekommen, passen könnte. Ich benachrichtige Sie davon im voraus, weil ich — um ehrlich zu sein — von ihm viele Höflichkeiten nach Ihrer Absicht erhalten habe, und weil ich Wert darauf lege, daß Sie meine wahren Gründe dafür kennen, wenn ich mich nun genötigt sehe, darauf kühl zu erwidern. Man kann mich nicht verdächtigen, ich wollte ihn bei Ihnen herabsetzen. Denn der junge Mann ist Ihnen nützlich für das Genie, die Erfindung, die Zeichnung, kurz für Alles, was den Tanz anlangt. Fähigkeiten, die er, wie man sagt, in einem ganz hervorragenden Maße besitzt. Bei meinen Vorwürfen handelt es sich nur um seinen Mangel an Lebensart (savoir vivre). . . . ."

Ob Patus Vorwürfe zu dem Gesamtbild, das wir von Noverre gewinnen, passen, werden wir untersuchen, wenn wir seine Persönlichkeit im Zusammenhang betrachten. Jetzt müssen wir ihm zunächst auf seiner Fahrt nach England folgen. Die äußeren Fragen waren nach langwierigen Verhandlungen endlich klargestellt, ihre künstlerische Frucht sollte nun reifen; da machten Widerwärtigkeiten anderer Art den gehofften Erfolg zunichte. Seit Beginn des Jahres (1755) herrschte infolge kolonialer Streitigkeiten eine starke Spannung zwischen England und Frankreich, die so heftig wurde, daß der Ausbruch eines Krieges nahe bevorstand (24). Das niedrige Volk war gegen alles, was aus Frankreich kam, aufs heftigste erbittert. Garricks Gegner versäumten nichts, die breite Masse darauf aufmerksam zu machen, daß französische Tänzer und Tänzerinnen an dem Theater „Drury Lane" auftreten würden. Garrick, der die Gefahr erkannte, die seiner Unternehmung bevorstand, erließ einige Tage vor der Aufführung eine Erklärung. Er behauptete darin, daß der Kontrakt mit Noverre vor mehr als Jahresfrist schon abgeschlossen worden wäre. Noverre und seine Schwestern wären Schweizer und entstammten einer protestantischen Familie, Frau Noverre und ihre Schwester wären Deutsche. Daß dem ungebildeten Publikum diese Argumente nicht einleuchteten, ist begreiflich. Eine letzte Sicherung glaubte sich Garrick dadurch zu geben, daß er dem König Georg II. mit seinem Hofe zu der Erstaufführung des *Ballet chinois* einlud. Aber

selbst die Gegenwart des Regenten konnte die Wutausbrüche des Pöbels nicht verhindern, wie wir aus einem Bericht über Noverres Schicksale in London erfahren, der in dem in Paris erscheinenden Journal Étranger (25) abgedruckt ist und von einer Noverre sehr nahestehenden-Seite herzurühren scheint. Darnach kam es während der Aufführungen des *Ballet chinois* zu erhitzten Schlachten zwischen dem Adel, der die französischen Künstler schätzte und dem Pöbel, der die fremden Tänzer ausgewiesen wissen wollte, wobei mehrere Verwundete ihren Enthusiasmus teuer bezahlen mußten. Der wild gewordene Haufen des Publikums ging sogar soweit, das Haus Garricks zu stürmen. Einen gewissen Höhepunkt scheinen diese Lärmszenen bei der fünften Aufführung gefunden zu haben, da ein Teil des Adels durch die Eröffnungsvorstellung in der italienischen Oper dem Ballett ferngehalten war.

„Die Blagards, das ist die Canaille von London, triumphierten und machten einen schauderhaften Lärm. Sie rissen Bänke los und warfen sie ins Parterre auf die Leute von der Gegenpartei, sie zerbrachen sämtliche Spiegel, Lüster usw. und versuchten auf die Bühne zu dringen, um alles kurz und klein zu schlagen. Aber da auf diesem Theater eine mustergültige Ordnung herrscht, waren innerhalb von drei Minuten die Dekorationen weggenommen, sämtliche Versenkungen bereit gesetzt, um die, die hinaufkämen, zu verschlucken. Alle Kulissen waren gespickt von Leuten, die mit Stöcken, Säbeln und Hellebarden aufwarteten. Das große Reservoir, das sich hinter der Bühne befindet, war in Bereitschaft gestellt, um alle, die unter die Bühne fallen würden, zu begießen.“

Ein anderes Mal hatten die Opponenten die Bühne mit Erbsen bestreut, um es den französischen Künstlern unmöglich zu machen zu tanzen. Es ist psychologisch begreiflich, daß der entfesselte Pöbel seinen nationalen Chauvinismus auch an diesen rein künstlerischen Geschehnissen ausgelassen hat. Dazu kommt noch, daß das Ballett eine durchaus aristokratische Kunstform war und schon aus diesem Grunde dem niederen Volk widersprach. So wurde der großzügige Plan Garricks, seinem Theater die schönsten Blüten der französischen Kunst nutzbar zu machen, durch die Engherzigkeit seiner Landsleute zunichte. Der Theaterzettel, der jene denkwürdige Erstaufführung des *Ballet chinois* anzeigte, ist uns erhalten (cf. Anhang II). Er ist als Dokument für die erste künstlerische Begegnung Noverres mit Garrick interessant. Welche Frucht aus der Berührung dieser beiden reifte, der Anstoß zu der tiefgreifenden Reform des Balletts aus der natürlichen und ihrer Schlichtheit großen Darstellungsart Garricks wird uns eingehend beschäftigen, wenn wir dem inneren Entwicklungsgang Noverres nachgehen.

Die Londoner Reise wurde also unter den äußeren Hemmungen nur zu einer flüchtigen Episode. Noverre kehrte wieder nach Paris zurück. Hier bemühte er sich, wie die Quellen berichten (26), mehrmals, als Ballettmeister an der großen Oper anzukommen. Seine Bewerbungen blieben jedoch ohne Erfolg. Es ist auffallend, daß Noverre die Stelle, die seinem Entwicklungsgang gemäß ihm zukommen konnte, deren er seinen Verdiensten nach entschieden würdig gewesen wäre, für lange Jahre versagt blieb. Wiewohl in Paris geboren und unterrichtet, wie-

wohl er hier zuerst seine Kräfte erprobt und unter Monnet sich schon allgemeines Ansehen erworben hatte, mußte er in die Provinz gehen, um eine feste Stellung zu finden. Es mag sein, daß die Leitung der Académie royale de musique als konservative Hüterin des Geschmacks den revolutionären Neuerer in Noverre fürchtete. Erst als in den siebziger Jahren das Reformwerk Glucks in Paris einzog, wurde auch seine Kunst dieses höchsten Tempels für würdig erachtet. Doch ehe er dies lang ersehnte Ziel erreichte, mußte er noch mancherlei Irrfahrten durchmachen. 1758 treffen wir ihn wieder in Lyon. Hier gab er am 21. September *„Les Fêtes du Serail“*, ballet sérieux, héroï-pantomime (27). Eine Gelegenheitsarbeit folgte bald darauf. *„L'Impromptu du Sentiment“*, exécuté en présence de Madame la Duchesse d'Aiguillon et de Madame la Comtesse d'Egmont, à l'occasion de la victoire remportée sur les Anglais par M. le Duc d'Aiguillon, sur les côtes de Brétagne, le 11 de septembre . . .“

Der jetzige Aufenthalt in Lyon wurde für Noverre eine außerordentlich fruchtbare Arbeitsperiode. Leider sind vielfach nur die Titel seiner Ballette auf uns gekommen. Selbst über diese sind wir nicht sicher unterrichtet; z. B. von den zahlreichen komischen Balletten, die in Lyon entstanden, kennen wir nur die *„Mariée de Village“*, und *„Le Bal paré“*. Wichtiger aber für uns sind ja die Werke, deren Titel schon tragische Stoffe verraten: *„La mort d'Ajax“*,*„Le Jugement de Paris“*, *„La Descente d'Orphée aux Enfers“*, *„Renaud et Armide“*, *„La Toilette de Vénus ou les Ruses de l'Amour“*, *„L'Amour corsaire ou l'Embarquement pour Cythère“*. Charles Edwin Noverre (28) macht noch weitere Ballette für Lyon geltend; unter den komischen *„Métamorphoses chinoises“*, *„Réjouissances Flamandes“*, *„Fête de Vauxhall“*, *„Recrues Prussiennes“*. Als eine Verquickung komischer und seriöser Momente spricht er das Ballett *„Les Caprices de Galathée“* an. Auch das Ballett *„Le Jaloux sans Rival“* setzt er in diese Zeit. Wir sind über diese Periode des Ballettdichters sehr schlecht unterrichtet. Die wenigen Andeutungen über die Beschaffenheit dieser Werke verdanken wir meist seinen eigenen theoretischen Schriften, und es wird die Aufgabe der zusammenhängenden Betrachtung der Werke Noverres sein, in dieses Chaos Licht zu bringen. In Lyon tritt uns zum ersten Male nun auch die greifbare Gestalt eines Musikers entgegen, der für Noverres Ballette die Musik komponierte. François Granier, ein Violoncellist, der auch komponierte, hatte sein kleines Talent in den Dienst Noverres gestellt und erhielt dafür ein Denkmal gesetzt in den *„Lettres sur la Danse“*, die im Jahre 1760 in Lyon erschienen. Diese in 8⁰ Format 484 Druckseiten umfassende Schrift dürfen wir als den Niederschlag der Erfahrungen ansehen, die Noverres reiche praktische Betätigung gebracht hatte. Dies Buch bedeutet zugleich ein künstlerisches Glaubensbekenntnis. Die Reformidee, das Loskommen von der rein technischen Virtuosität des Balletts zu starker und wahrer Dramatik der Pantomime ist hier mit jugendlichem Feuer in einem glänzenden Stil zum Ausdruck gebracht. Dieses Werk machte Noverre bald

zu einer Weltberühmtheit. Es erlebte viele Auflagen, wurde von vielen ausgeschrieben und in mehrere Sprachen übersetzt. Für uns hat Lessing selbst mit Bode zusammen die „Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette vom Herrn Noverre, Hamburg und Bremen 1769" übertragen. Diese „Lettres sur la danse et sur les ballets" beschließen die fruchtreiche, arbeitsvolle Zeit seines Schaffens in Lyon und inaugurieren zugleich die Hochblüte seines ganzen Wirkens, die Jahre am Hofe des Herzogs Karl Eugen von Württemberg.

Stuttgart.

1760—1767.

Wenn man das künstlerische Leben an den europäischen Höfen, den Hauptkulturzentren im 18. Jahrhundert, betrachtet, dann verdient der kleine Hof des Herzogs Karl Eugen von Württemberg ganz besondere Beachtung. Hier herrschte nach der Mitte des Jahrhunderts ein so glanzvolles und reiches Kunstleben, das in einem verhältnismäßig so kleinen Staate nicht von langer Dauer sein konnte, aber an Intensität wohl kaum irgendwo erreicht wurde. Der — wenn auch oft gewissenlosen — Kunstliebe des Regenten verdankt die Operngeschichte und damit auch die Geschichte der Kultur ein interessantes Kapitel. Erfreulicherweise sind wir über die Stuttgarter Musikzustände sehr gut orientiert. Sittards inhaltsreiches, wenn auch nicht immer zuverlässiges Werk „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe" bringt viel Quellenmaterial. Eine gründliche Darstellung gibt die Arbeit: „Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit" von Rudolf Krauss und Hermann Abert. Besonders wichtig jedoch ist das erschöpfende Werk des letztgenannten Verfassers: „Niccolo Jommelli als Opernkomponist" (1908). Darin ist diejenige Persönlichkeit gezeichnet, die dem Stuttgarter Musikleben den künstlerischen Stempel aufdrückte. Am 21. November 1753 war der damals 39jährige Italiener als Kapellmeister in Stuttgart angestellt worden (29). Hier galt seine Aufmerksamkeit zuerst der Vervollständigung des Orchesters. Bei den Aufführungen seiner großen Opern war er darauf bedacht, daß alle Einzelfaktoren sich einander einordneten. Es leuchtet ein, daß gerade das Auftreten Noverres, der eben erst in seinen Lettres sur la danse die Idee des Gesamtkunstwerks verfochten hatte, hier in einem Hand-in-Handgehen zum Besten der Kunst die schönsten Blüten treiben konnte. Dazu kam noch, daß Innocenz Colomba und der berühmte Servandoni in Stuttgart für die Dekorationen der Theateraufführungen sorgten und Boquet die Kostüme zeichnete. Das Opern- und Komödienballet existierte dort schon seit 1758 (30). Der Ballettmeister Michele del Agatha hatte eine Truppe angeworben, die aus sechs Tänzern, fünf Tänzerinnen und je

acht Figuranten und Figurantinnen bestand. Im nächsten Jahr übernahm François Sauveterre die Stelle des Ballettmeisters. Das Ballettkorps blieb in gleicher Stärke, jedoch stieg die Zahl der Solotänzer auf je sieben. Am ersten März 1760 erschien Jean Georges Noverre, der als Ballettmeister mit seiner „Ehefrau als Komödiantin, auf 6 Jahre mit einer gemeinsamen Gage von 5000 Gulden und je 200 fl. Reisegeld" verpflichtet war (31). Schon am 6. Juli wurde ein neuer Vertrag auf 15 Jahre abgeschlossen, wodurch seine Stellung noch weit vorteilhafter wurde (vgl. Anhang III). Unter Noverre stieg auch die Zahl der Ballettmitglieder und erreichte 1764 den Höhepunkt mit je sieben Solotänzern und -tänzerinnen, 23 Figuranten und 21 Figurantinnen. Zu den Solotänzern gehörten die größten Berühmtheiten jener Tage, so vor allem Gaetano Vestris, der mehrere Monate hindurch in jedem Winter in Stuttgart gastierte. Auch Delaître und Balletti, die wir schon aus Noverres Londoner Reise her kennen, waren darunter. Außerdem finden wir eine Reihe Namen, die später guten Klang erhielten, so besonders Picq, Dauberval und andere. Aus Noverres Stuttgarter Zeit kennen wir auch die Komponisten seiner Ballette. Jommelli verschmähte es, die Tanzeinlagen zu seinen Opern selbst zu komponieren. Er überließ dies dem Orchestergeiger Florian Deller und dem berühmten Hornisten Johann Joseph Rudolph, den wir als Rodolphe später in Paris wiederfinden werden. Wir werden Beide näher kennen lernen, wenn wir ihre Partituren betrachten.

Die Ballette, die Noverre in seinem neuen Wirkungskreise schuf, wurden meist im Zusammenhang mit den Opern Jommellis gegeben. Hier führte er seine reformatorische Idee durch, daß die Ballette inhaltlich dem Geist und der Stimmung der Oper angepaßt oder dazu in glücklichem Kontrast stehen müßten. Die erste Oper Jommellis, die begleitet ist von Pantomimen Noverres, ist die 1761 im Druck erschienene *„Olimpiade"* (32). Dem ersten Akte folgten die *„Capricci di Galatea"*, die den pastoralen Charakter der Oper aufnehmen. Der zweite Zwischen-Akt brachte das Ballett *„Rinaldo ed Armida"*. Den Beschluß bildete die Pantomime *„Admeto ed Alceste"*. In den gedruckten Textbüchern der Stuttgarter Aufführungen sind die Ballette ihrem Inhalt nach kurz wiedergegeben.

Wir erfahren daraus, daß der im gleichen Jahre aufgeführten *„L'isola disabitata"* von Jommelli ein „pantomimischer Heldentanz" *„Amors Sieg über die Kaltsinnigkeit"* und *„Die unverhoffte Zusammenkunft"* eingeschoben waren. Die Ballette in der Oper *„Semiramis"* (1762) waren *„Psiché et l'Amour"*, *„La Mort d'Hercule"* und *„Les Fêtes persannes."* Mit der *„Didone abbandonata"* wurden *„Der Sieg des Neptun"*, *„Medea und Jason"* und *„Orpheus und Euridice"* aufgeführt. Der *„Demofoonte"* von 1764 war mit den Balletten *„Der Tod des Lykomedes"* und *„Hypermnestra"* verbunden. Eine der bedeutendsten Opern Jommellis, der *„Vologeso"* (1766) war von den Pantomimen *„Das Fest des Hymenäus"* und *„Der Raub der Proserpina"* begleitet. Außer diesen sicher datierten

Balletten sind deren noch eine große Reihe für Stuttgart geschrieben oder aus Noverres früherem Schaffen für hier neubearbeitet worden, wie *„Les Amours d'Henri IV.“*, *„Antoine et Cléopatre“*, *„Diane et Endymion“*, *„Alexandre“*, *„Les Danaides“* usw. (33). Alle diese Werke wurden mit größter Prachtentfaltung in der Ausstattung von den vorzüglichen Kräften des Stuttgarter Ensembles zur Aufführung gebracht. Diese Glanzzeit konnte naturgemäß nicht allzu lange währen. Die ungeheuren Summen, die das Theater verschlang — durchschnittlich 300 000 Gulden im Jahre — mußte das Volk aufbringen, das nicht einmal zu den Aufführungen zugelassen war. Mehrfach sorgten Verfügungen des Oberhofmarschallamtes dafür, daß nicht „gemeine und geringe Leute“ sich zu den Aufführungen drängten. So reifte allmählich im Volke eine tiefe Erbitterung heran, und der Herzog sah sich gezwungen, seine Künstlerschar stark zu verringern. Anfang des Jahres 1767 wurden mehrere Mitglieder des Ballettkorps entlassen. Unter ihnen befand sich Noverre. Das Ballett bedeutet ja zweifellos den höchsten Luxus in der Kunst und Noverres Ballette bedurften eines ungeheuren Aufwandes, um in ihrem ganzen Reichtum voll zur Geltung zu kommen. Daher war Stuttgart nicht mehr der Ort für sein Wirken. Sein Einfluß ist freilich noch lange lebendig geblieben, und lebte in den Balletten seines Nachfolgers D a u v i g n y z. B. in J o m m e l l i s *„Fetonte“*, noch deutlich nach. Eine Hinterlassenschaft peinlicherer Art waren seine Schulden. Unerfreuliche Verhandlungen über rückständige Gage, Mißhelligkeiten zwischen N o v e r r e und D e l l e r oder dem Tänzer S i m o n e t sind uns in den Stuttgarter Archiven aufbewahrt geblieben. (cf. Anhang IV). Im Grunde aber bewahrte doch der Herzog seinem einstigen Ballettmeister ein gnädiges Andenken und ergriff freudig die Gelegenheit, Noverre wieder an seinen Hof zu ziehen, als ihm dieser schon 1768 von neuem seine Dienste anbot. Es wurden auch bereits Verhandlungen gepflogen (vgl. Anhang V), aus denen der Wunsch des Fürsten spricht, Noverre möge die Ballette zu J o m m e l l i s *„Fetonte“* übernehmen, der in der zweiten Fassung am Geburtstag des Regenten zur Aufführung gelangen sollte. Da der Vorschuß des Reisegeldes ausblieb, wurde der Termin versäumt. Noverre kam nicht. Aber zwei Jahre darauf (1769) schreibt er wieder seinem früheren Herrn und Gönner (vgl. Anhang VI). Er hielte es für seine Pflicht, den Herzog davon zu verständigen, daß sein Engagement in Wien zu Ende gegangen sei. Wiewohl er diesen vorteilhaften Kontrakt erneuern könne, wolle er dem Herzog seine Dienste für die Monate Oktober bis März anbieten. Den Sommer gedenke er auf seinem Landgute in Lothringen zu verbringen, um gegebenenfalls rasch nach Stuttgart gelangen zu können. Als Gage fordert er 600 Dukaten, 100 dazu als Reisegeld, freie Wohnung, Holz, Wein, Fourage oder dafür entsprechende Entschädigung. Außerdem erhofft er von der Gnade des Regenten eine Pension, die ihn für seine nicht befriedigten Ansprüche beim Abbruch seines Stuttgarter Engagements entschädigen würde. Der Herzog ging auch jetzt auf Noverres Anerbieten ein, und fordert schärfere Speziali-

sierung der Forderungen. Und da für alle Mitglieder des Schauspieles die Entschädigungen für Wohnung usw. in Wegfall gekommen seien, möge er seinerseits auch darauf verzichten. An dieser kleinlichen Forderung sollte schließlich die ganze Unterhandlung scheitern, da Noverre auf diese Geldentschädigung angewiesen war, um — wie er schreibt — einen Sohn in Wien als Offizier auszustatten. Wiewohl hier sogar Madame Noverre eingriff, um den Antrag ihres Gatten zu unterstützen, blieb der Erfolg aus. Ein Brief des Ballettmeisters beschließt diese Korrespondenz. Er bedauert, daß eine Bagatelle das Zustandekommen des Engagements verhindert habe und gedenkt seine Wiener Stellung beizubehalten.

Trotzdem bewahrte Noverre dem Stuttgarter Hofe stets ein dankbares Gedächtnis. Es ist ein sprechender Beweis dafür, wie sehr er sich hier wohlgefühlt hat, daß er nach vollen zehn Jahren (1780) aus Paris, wo er endlich als Ballettmeister an der Großen Oper wirken konnte, abermals dem württembergischen Herzog seine Dienste anbot. Er will vier Monate in Stuttgart leben, die Feste und Ballette arrangieren und die Tanzschule beaufsichtigen. Er fordert als Entlohnung 1000 Gulden, freie Wohnung und einen Wagen, der ganz zu seiner Verfügung steht. Außerdem verlangt er eine Pension von 100 Dukaten. Der Herzog war geneigt, seinen alten maître de Ballet gegen diesen „sehr leidentlichen Gehalt" zu engagieren. Diesmal aber war es die ausbedungene Pension, die als unüberwindbare Schwierigkeit die Verhandlungen zum Scheitern brachte. Man darf annehmen, daß dieser Ausgang des letzten Briefwechsels für beide Teile günstig gewesen ist. Der Noverre, der in Wien und Paris Triumphe gefeiert hatte, dem glänzende Anerbieten nach Rußland und England gemacht worden waren, hätte in dem Stuttgart von 1780 nicht mehr die Schaffensmöglichkeiten gefunden, deren seine Kunst bedurfte. Es erfüllt uns mit innerer Genugtuung, zu wissen, daß Noverre von dem Fürsten, zu dessen Ruhm und Glanz er vielleicht die reichsten Jahre seines Lebens hergegeben hat, nicht mit Groll und Verbitterung schied. Vielleicht mag ihm die Enttäuschung der Pariser Jahre das ungetrübte Schaffen unter der anfeuernden Protektion Karl Eugens als eine verlorene glückliche Zeit zum Bewußtsein gebracht haben. Er schließt seinen letzten Brief an den württembergischen Minister mit der Bitte, ihm über die von Karl Eugen veranstalteten Feste Näheres mitzuteilen. Er möchte ihrer Erwähnung tun in den von ihm bearbeiteten Artikel „fêtes" in der Encyclopédie. „Die Monumente seines Geschmacks müssen in dem Monument der Künste, Wissenschaften und menschlichen Kenntnisse vertreten sein." So erhielt Noverre seine Beziehungen zum württembergischen Hof bis in die letzten Jahre seines Schaffens aufrecht. Als er 1767 Stuttgart plötzlich den Rücken wandte, zog er nach der alten Kunststadt Wien.

Wien.

Man darf es wohl ohne Bedenken aussprechen: die deutsche Stadt, die nach der Mitte des 18. Jahrhunderts das vielseitigste Kunstleben aufweist, ist Wien. Nur Paris wird ihr überhaupt noch an die Seite gestellt werden können. Wien verdankt der Regierung des habsburgischen Hauses, das Generationen hindurch selbst schaffende Musiker als Fürsten besaß, eine außerordentlich breite Musikpflege (34). Bei den Festlichkeiten am Hofe spielte die Musik eine große Rolle. Das Konzertleben blühte auf, hervorgegangen aus den musikalischen Akademien, die während der Fastenzeit abgehalten wurden. Den Hauskapellen des hohen Adels ist zu einem großen Teil das Aufkommen eines eigenen Wiener Instrumentalstils mit den Symphonikern Monn, Reutter, Wagenseil u. A. zu danken. Daneben herrschte in der Volksmusik, den Divertimenti, Kassationen, Nachtmusiken ein frisches Leben, und vor allem blühte damals die Kunst Josef Haydns in ihrem ganzen Reichtum. Ein besonderes Interesse aber erweckt das Theater in dem Wien jener Zeit. Da waren alle erdenklichen Gattungen vertreten von den Hanswurstiaden Stranitzkys und Prehausers bis zu dem Reformwerk „*Orfeo*“ von Gluck. Das französische Singspiel und die opera buffa erfreuten sich besonders auf den Vorstadtbühnen größter Beliebtheit. Die wichtigsten Namen sind: Pergolesi, Paesiello, Cimarosa. Die opera seria ward durch Hasse, Wagenseil, Reutter, Bonno vertreten; auch Traetta, Jommelli und di Majo waren in Wien bekannt. Später waren es dann Galuppi, Anfossi, Salieri, Piccinni und vor allem Mozart, die in Wien zur Aufführung gelangten. Eine ganz besondere Freude hatten die Wiener, die im 19. Jahrhundert ihren Lanner und Johann Strauss haben sollten, schon damals an Tanzmusik und Tanzbelustigungen, die als große gesellschaftliche Ereignisse eine Rolle spielten. Bekanntlich haben ja auch Haydn und Mozart für Redouten eine große Reihe von Menuetten, Märschen usw. geschrieben. So ist es natürlich, daß auch das Ballett in Wien eine große Rolle spielte. Der kaiserliche Hofballettmeister Franz Hilverding hatte es schon zu einer ansehnlichen Höhe emporgehoben. 1762 folgte ihm der Italiener Gasparo Angiolino, der viele Ballette komponierte und mit Noverre später in einen heftigen litterarischen Streit geriet. Den Höhepunkt in der Geschichte des Wiener Balletts bildete die Tätigkeit Noverres. Er wurde 1767 berufen als Leiter der Ballettaufführungen an den beiden bedeutendsten Theatern: dem Theater nächst der Burg, das kurzweg das französische genannt wurde, weil eine französische Truppe hier Schau- und Singspiele gab, und dem deutschen Theater, nächst dem Kärnthnertor. Hier fand Noverre tüchtige Künstler vor oder konnte sich zukunftsvolle junge Kräfte für seine Zwecke heranbilden. Der Theaterkalender von Wien für das Jahr 1772 nennt uns ihre Namen und charakterisiert sie treffend mit wenigen Worten.

Da heißt es (p. 192):

„Mademoiselle Delphin ist das bewundernswürdigste Subjekt, welches bisher in Europa für das Große, das ist, für das Ernsthafte, erschienen ist. Ihr Tanz ist männlich; ihre Schritte beschreibt sie mit der genauesten Ausführlichkeit. Gleichgewicht, Senkrechtes, Festigkeit und Stärke sind ihr eigen. . . . Neben dieser erstaunenden Ausführung hat sie Aktion, Würde und Ausdruck, einen angenehmen Arm, das richtigste Ohr."

„Mademoiselle Vigano ist eine reizende Tänzerin. Mit einer Bildung voller Ausdruck verbindet sie eine glänzende Ausführung. Dieses ist die Tänzerin Anakreons; man kann sich eine richtige Idee von den Grazien machen, wenn man sie tanzen sieht. Ihr Ausdruck in allen Gattungen ist allezeit der Ausdruck der Empfindung. Sie versteht die Kunst, den Zuschauer die Leidenschaften, die sie malt, fühlen zu lassen, und sie drückt sie alle mit ebensoviel Wahrheit, als Grazie aus."

Von den Tänzern jener Zeit wird (p. 197) zuerst Simonet genannt:

„Herr Simonet, von großer Leibesgestalt, tanzet in der ernsthaften Gattung. Er ist kraftvoll, senkrecht, fest, und weiss sich der Schnellkraft von seinen Schwungstößen mit Vorteile zu bedienen. Er besitzet große Festigkeit, und alle Arten des Gleichgewichts. Seine Bewegungen sind weich und markigt, und er entwickelt sich mit Grazie."

Außer ihm führt der Kalender noch manche andere an. Auch in Wien fand Noverre, wie früher in Stuttgart, tüchtige Musiker, die seine Ballette komponierten; es waren Josef Starzer am französischen und Franz Aspelmayr am deutschen Theater. Sie haben sich beide als Instrumentalkomponisten einen Namen gemacht. Es existierte auch eine Theatral-Tanzschule in Wien, von der J. N. Fr. Müller in seinen „Genauen Nachrichten von beyden kaiserlich-königlichen Schaubühnen in Wien" berichtet:

„Um nach und nach einheimische Tänzer zu bilden, hat die Direktion unter der Aufsicht des Herrn Noverre eine Theatral-Tanzschule errichtet, worinn täglich 8 Knaben und 8 Mädchen unterrichtet werden. Zwey Ballettänzer, Herr Frühmann und Herr Heloin, ingleich n der Ballettgeiger Herr Hofer, werden für diesen Unterricht von der Direktion besonders bezahlt. Diese Kinder werden nicht nur schon in verschiedenen großen Balletten gebraucht, sondern Herr Noverre hat auch bereits einige Kinderballette mit ihnen aufgeführt."

Die Besoldung für das gesamte Tänzerpersonal betrug 49519 Gulden 45 Kr. Es setzte sich zusammen aus 62 Personen (35 am französischen, 27 am deutschen Theater). Das Orchester beider Bühnen war mit 58 Musikern besetzt. Für die Oper waren 18 Personen, in der französischen Truppe 22, im deutschen Theater 36 Künstler engagiert (35). Diese Zahlen lassen erkennen, daß dem Ballett in jeder Hinsicht eine große Bedeutung beigelegt wurde. Da jeden Abend ein Ballett aufgeführt wurde, war natürlich eine sehr reiche Produktion in dieser Kunstform nötig, die Noverre allein nicht bestreiten konnte. Caselli, Gugliemi und Rosey, die als Tänzer angestellt wurden, schrieben daher auch mehrere Ballette. Von Noverre stammt eine große Reihe komischer Ballette für diese Zeit. Von heroischen Pantomimen sind zu nennen: *„Das Urteil des Paris"*, *„Roger und Bradamante"*, *„Der*

gerächte Agamemnon". Außerdem „*Die fünf Sultaninnen*" mit der Musik von Starzer, „*Diana und Endimion*", „*Die Wäscherinnen, von Cythere*", „*Die Matelotten*", „*Die Quelle der Schönheit und der Häßlichkeit*", außerdem Divertissements und Kinderballette. Die genannten Ballette sind alle für das Jahr 1772 anzusetzen, worüber wir genau unterrichtet sind. (36) Außerdem wurden für Wien die großen Pantomimen geschrieben, die den Ruhm Noverres endgültig befestigten: „*Iphigénie en Tauride*", „*Alceste*", „*Adèle de Ponthieu*", „*Les Horaces*", „*La Mort d'Agamemnon*", „*Sémiramis*", „*Énée et Didon*", „*Les Grâces*".

Unter welchen äußeren Bedingungen Noverre seine Tätigkeit in Wien entfaltete, ist uns nicht sicher übermittelt. Einem Briefe an den Stuttgarter Hof entnehmen wir, daß er jährlich 1800 Dukaten bezog und daß ihm ein „Bal à mon Profit" gewährt wurde, zur Belohnung für „des choses variées (Bals) que je compose pour les rendre lucratifs," der ihm 2000 Florins einbringt. Außerdem brachte ihm der Tanzunterricht in der hohen Aristokratie 600 Dukaten, nicht gerechnet die „Gratifications de la Cour". Aus demselben Schreiben erfahren wir, daß sein Kontrakt Mitte 1770 abgelaufen war. Wiewohl er sich der größten Wertschätzung in den Kreisen des Adels und der besonderen Gunst am Hofe erfreute, hegte er doch den lebhaften Wunsch, wieder nach Stuttgart zu kommen. Darin mag ihn wohl seine Frau besonders unterstützt haben, die sich nicht wohl fühlte „à Vienne, que je n'aime pas du tout malgré tout l'agrément et tout l'argent que mon mary y gagne". Die Gründe dieser Abneigung werden uns freilich nicht enthüllt. Wie es scheint, hat nun Noverre sein Engagement für Wien nicht erneuert, wiewohl die Verhandlungen mit dem Herzog Karl Eugen fehlschlugen. Im Jahre 1771 finden wir ihn in Mailand, wo am 17. Oktober die Hochzeit des Erzherzogs Ferdinand von Oesterreich, eines Sohnes der Kaiserin Maria-Theresia, mit der Prinzessin Maria Beatrice von Modena mit größtem Prunk gefeiert wurde. Die Festoper „*Ruggiero*" war von Metastasio gedichtet und von Hasse in Musik gesetzt. Außerdem hatte Mozart das von dem Abbate Parini gedichtete Festspiel „*Ascanio in Alba*" komponiert. Es bestand aus zwei Akten, die durch ein Ballett miteinander verbunden waren (37). Es darf also sicher gelten, daß dies das Ballett „*Le gelosie del seraglio*" war, zu dem Noverre den Entwurf schrieb, und wozu wahrscheinlich Mozart die Musik lieferte. Eine Fülle von Skizzen zu diesem Ballett befinden sich im Mozarteum in Salzburg, die Partitur selbst ist unbekannt. Jedenfalls ist Noverre hier dem jungen Mozart, dem er später in Paris noch nützlich sein konnte, zum ersten Male begegnet. Daß der Ballettmeister in Mailand längeren Aufenthalt nahm, schreibt sein Biograph (p. 59) und setzt in diese Zeit die Ballette: „*Roger et Bradamante*", das seinen Stoff Ariosts „*Orlando Furioso*" entnahm, „*Apelles et Campaspe*", „*La Rosière de Salency*": „*La Foire du Caire*", „*Ritiger et Wenda*", „*Galeas, Duc de Milan*", *Euthyme et Eucharis*", „*Belton et Eliza*", „*Hymenée et Cryséïs*". In Mailand

wurde Noverre in Anerkennung seiner Leistungen der Orden vom goldenen Sporn verliehen, mit dem ja bekanntlich auch Mozart ausgezeichnet wurde und auf den der „Ritter Chr. Willibald Gluck“ sehr stolz war. Ueber Reisen an die Höfe von Neapel und Lissabon, die Noverre nach seiner Mailänder Tätigkeit unternommen haben soll, wissen wir nichts Näheres. Erst 1776 finden wir ihn wieder in Wien wirksam, wo wir seinem Leben genauer nachgehen können. (32) In diesem Jahre waren das Ballett und die italienische Oper aus Sparsamkeitsrücksichten aufgelöst und das Burgtheater zum Hof- und Nationaltheater erhoben worden. Der jetzt regierende Kaiser schien außerdem kein Freund des Balletts zu sein, denn er wich den vielfachen Bitten aus den Kreisen der Aristokratie, es wiederherzustellen, stets aus. Da außerdem in einer großen Gesellschaft die Aeußerung getan wurde, „zur Gründung einer guten Nationalbühne wären Ballette mehr schädlich als nützlich, da sie einen zu kostspieligen Aufwand erforderten“, wollte Noverre diesem Einwand begegnen.

Joh. H. Fr. Müller erzählt (39):

„Er trug sich an, daß, wenn ihm das Kärnthnerthortheater zu einigen Vorstellungen eingeräumt und die noch vorhandenen Balletkleider zum Gebrauche hergeliehen würden, er die übrigen Kosten und Anschaffungen zu den neuen Balletten selbst und mit guter Oekonomie, welche in der Folge zur Richtschnur dienen könnte, besorgen wollte. Alle Freunde des Balletts waren von diesem Vorschlag entzückt. Sie bestürmten den Kaiser aufs Neue, und der Monarch gab endlich großmüthig die Erlaubniß dazu her, um auch den brodlosen Tänzern dadurch einen Unterhalt zu gewähren und ihnen Zeit zu lassen, sich um ihr künftiges Fortkommen bewerben zu können.“

„Noverre verschrieb nun den Unternehmer des Brünner Theaters Böhm, um bey den Balletten deutsche Singspiele [!] zu geben, ließ eine Uebersicht der Einnahmen und Ausgaben vom 17ten April bis 17ten Junius 1776, wo seine Vorstellungen ein Ende nahmen, mit folgender Nachricht drucken und unter das Publikum unentgeltlich vertheilen:

‚Da ich das saure und beschwerliche Amt übernahm, welches mir die Menschlichkeit auferlegt hatte, vergaß ich nicht, alle die Maaßregeln zu nehmen, die mir die Vorsicht und die Ehre vorschrieben, um mich vor allen Anfällen sicher zu stellen, welche Undankbarkeit und Verleumdung erfinden könnten, den Glanz einer guten Handlung zu verdunkeln. Aus dieser Ursache ließ ich meine Rechnungen durch einen Notar, durch einen Kaufmann und in Gegenwart der ersten Tänzer untersuchen, ließ sie unterschreiben, lasse sie jetzt drucken — und überliefere sie alle in die Hände der nähmlichen Notarii, um sie erforderlichenfalls vorzeigen zu können. Auf der einen Seite stelle ich dadurch dem Publikum ein Gemählde seiner Großmut auf, und auf der andern mache ich es mit der Art bekannt, wie ich das Repositum, das durch seine Unterstützung zusammen kam, angewendet habe. Man wird sich sehr leicht aus der ganzen Berechnung der Ausgaben meiner Ballette überzeugen, daß der Haß die Unkosten derselben übertrieben hoch angesetzt hat, und untersucht man, was sie in einer üblen Jahreszeit und außerdem nur durch ein mittelmäßiges Schauspiel unterstützt, eingetragen haben, so wird man auf den Ertrag derselben schließen können, den sie bey einer günstigern Jahreszeit und in Verbindung mit einer guten Schauspieler-Gesellschaft bewirkt haben würden, die fähig gewesen wäre, den Geschmack der Nation zu gewinnen und zu erhalten.

Man wird in dieser Rechnung keinen Anteil finden, der mich betrifft. Die Menschenliebe und eine besondere Neigung für Wien haben meine Schritte geleitet, und ich bin überreichlich belohnt, da ich das Mitleid, die Achtung, und das Lob der ganzen Nation mit mir nehme. Noverre.‘“

In der verhältnismäßig kurzen Zeit von April bis Juni wurden 32 Singspiele und 49 Ballette gegeben (40), die Musik zu den Singspielen stammte von Gossec, Monsigny, Grétry, Philidor, Duny, Guglielmi, Hiller, Wolf, Gluck, Bichler, Holly, Baumgartner. Ueber die Ballette selbst wissen wir nichts Näheres. Jedoch eines geht aus der Statistik deutlich hervor, daß Noverre eine ungeheure Tätigkeit entfaltete. Es berührt besonders angenehm bei ihm, der uns in seinen sämtlichen Briefen nur als schlauer und berechnender Geschäftsmann entgegentritt, daß er hier mit großer Genügsamkeit seinen idealen Zielen zum Siege verhalf. Dieses zweite und letzte Wirken in Wien war nur von kurzer Dauer. Seine einstige Schülerin Marie Antoinette war inzwischen auf den französischen Königsthron gestiegen. Sie gedachte ihres galanten Lehrers und erreichte es, ihn an die große Oper zu Paris zu ziehen. Noverre folgte natürlich freudig dem Ruf an die Stätte, wo seine Kunst den weithinreichendsten Glanz und Ruhm verbreiten konnte. Er ahnte wohl nicht, daß dieser erträumte Höhepunkt zugleich die Peripetie zu dem raschen Fall in seinem Lebensdrama werden sollte.

Paris.

Paris war im achtzehnten Jahrhundert die Stätte, an der alle Künste in ihrer größten Vollendung zusammentrafen. Das geistige und künstlerische Leben stand hier in seiner höchsten Blüte. In den siebziger Jahren erfüllte der Kampf um Gluck und Piccinni oder die alte Streitfrage, ob der französischen oder der italienischen Kunst der Vorrang gebühre, die Salons. So geriet Noverre in eine unruhige Zeit, als Marie Antoinette endlich seine Berufung durchgesetzt hatte. Dieser standen die größten Hindernisse entgegen, da die Leitung als maître des balletts an der Académie royale de musique seit vielen Jahren in den Händen der berühmten Tänzer Vestris, Gardel und Dauberval ruhte. Diese Künstler hatten zahlreiche wirkungsvolle und künstlerisch bedeutende Ballette geschaffen und erfreuten sich der größten Beliebtheit beim Publikum. So wird es leicht verständlich, daß Noverre nicht mit ungeteiltem Enthusiasmus empfangen wurde. Als ein sehr charakteristisches Beispiel dafür sei — in freier Uebersetzung — ein Schreiben von Madame Gardel, der Mutter des Künstlers, an den ihr befreundeten Marquis d'Amezaga mitgeteilt, das Grimm in seiner Correspondance littéraire wiedergibt. Der Brief aus dem Monat August 1776 lautet (41):

„Ich hoffte die Ehre zu haben, Sie um eine Einlaßkarte für das Amphitheater der Oper zu bitten . . . aber eine viel wichtigere Frage beschäftigt mich gegenwärtig. Oh Sie, mein alter Freund, als den ich Sie zu allen Zeiten meines Lebens, den glücklichen wie den traurigen, erfunden habe, Sie sind sicher nicht vorbereitet auf das, was ich Ihnen heute vorstellen muß. Wer würde in der Tat glauben, daß Gardel, der seit 19 Jahren an der Oper von Paris angestellt ist, der dort zur Berühmtheit geworden

ist dank seiner großen Talente, seiner Pflichterfüllung, Sanftmut, Ehrenhaftigkeit, Opfer an eigenem Vermögen . . . (sic!) und daß die Direktoren der Oper, die sich seiner Fürsprache bedienten, um bei der Königin Vorteile zu genießen, im Stande wären, unter der Hand einen Fremden kommen zu lassen, der es zwanzig Mal erfolglos versucht hatte, sich an der Oper einzunisten! Man scheut also keine Ungerechtigkeit, um wen aus seinem Amte zu vertreiben? Den Tanzlehrer der Königin, den Ballettmeister am Hofe, den das Publikum vergöttert, den seine Kameraden verehren, der seit 6 Jahren die schönsten Ballette der Welt verfaßt hat! Man erinnert sich noch jenes der Ernelinde, von ihm bei Hofe in Szene gesetzt, das eine Belagerung darstellte. Die Gräfin von Noailles gab mir die Ehre zu sagen, daß die Marschälle Frankreichs gefragt hätten, wo Gardel die Kriegskunst erlernt hätte, und daß der Kronprinz die ganze Nacht davon geträumt hätte und tausend andere ebenso angenehme wie gnädige Dinge. Er soll sich nun wie ein Schuljunge behandelt sehen! Man hat es gewagt, ihm die Ueberwachung des Herrn Noverre vorzuschlagen, der ihm als ein gutes Beispiel dienen könnte, der ihm Ratschläge erteilen sollte, ihm, Gardel, den man in England und überall nur den berühmten, den großen Gardel nennt. Mein Sohn ist gut, untertänig, ehrsam, und man muß ein Charlatan sein, um sich so aufzudrängen.

Besagter Noverre kommt mit einem jener Empfehlungsbriefe, die man so wie einen Frachtbrief jemandem mitgibt, von der Kaiserin zur Königin, die den Theaterleitern sagt, daß sie es nicht ungern sähe, wenn der Betreffende Ballette aufführte, vorausgesetzt, daß es keinerlei Schwierigkeiten mache; göttliche Worte, würdig der Güte und Großmut ihrer Seele! Ihre Majestät kann ja nicht wissen, und ebenso die Kaiserin, daß der Platz des Ballettmeisters an der Oper von Paris, wie der eines ersten Präsidenten, unabsetzbar erblich an den jeweiligen ersten Tänzer übergeht. Ein Fremder hat gar kein Recht darauf, außer im Falle einer Abdankung, wie es bei Herrn Dupré der Fall war.

Aber hier hat mein Sohn keine Lust, auf seine Rechte zu verzichten, vom Pferd auf den Esel zu kommen, einem unterstellt zu werden, der aus der Provinz und aus Deutschland kommt. Gewöhnlich pflegen diese Herren nach Paris zu kommen, um sich zu vervollkommnen und nicht, um den großen Meistern Lehren zu erteilen. Der kleine Noverre hat ein bischen zu viel Ehrgeiz und Geckenhaftigkeit (fatuité). Als er das erste Mal sich bewarb, es war vor dreißig Jahren, schickte man ihn an das Théâtre de la Foire, um dort seine chinesischen Ballette zu geben. Die Favoritin hatte ihn kommen lassen; jedoch machten die Herren Laval und Lany dagegen ihre Rechte geltend, und der König und Madame de Pompadour gaben ihrer gerechten Sache nach. Um sich schadlos zu halten, ließ der kleine Mann Mde. Destouches und den Prinzen von Wirtemberg (sic) sich ruinieren und warf Feuer und Flammen in seine Ballette, die sich nur durch großen Prunk und hohe Unkosten halten konnten. Denn für den Tanz gibt es darin nichts, und das wäre auch nichts für das aufgeklärte Publikum von Paris, das bald müde würde, solche Pantomimen zu sehen, wo die Kunst vernachläßigt ist . . . ."

Der Widerstand, den Noverre gleich bei seiner Ankunft vorfand, konnte zwar nicht verhindern, daß er jährlich 12 000 Francs Gehalt bezog, nicht gerechnet die beträchtliche Gratifikation. Auch wurde er zum Leiter der Feste ernannt, die die Königin in dem Lustschlosse Le Petit Trianon veranstaltete. Das Ensemble des Balletts, das im Jahre 1776 109 Mitglieder zählte, wuchs im darauffolgenden zu 148 Mitgliedern an. (Vgl. Anhang VII.) Darunter finden wir die bedeutendsten Tänzer und Tänzerinnen, die die Geschichte des Balletts wohl überhaupt aufzuweisen hat; wie Vestris den Älteren und Jüngeren, Gardel, Léger, Le Picq und unter den Damen die Allard, Peslin, Guimard, Heinel, die zum Teil außerordentlich hohe Gagen bezogen. (Vgl. Anhang VIII.) Auch treffen wir den tüchtigen Stuttgarter Jean Josephe Rodolphe,

der die Musik zu dem Ballett „*Médée et Jason*“ geschrieben hatte, jetzt in Paris. Musikgeschichtlich ist von größtem Interesse, daß Noverre dem jungen Mozart, der auf der Reise über Mannheim mit seiner Mutter zum dritten Male 1778 nach Paris kam, ein Ballett „*Les Petits Riens*“ zur Komposition vorlegte. Die näheren Beziehungen der beiden Künstler werden uns noch eingehend beschäftigen. Nach der Lage der Dinge wäre zu erwarten gewesen, daß die Pariser Zeit für Noverres Schaffen sehr fruchtbar geworden wäre. Jedoch scheiterten alle seine Wünsche an den Intriguen seiner Gegner. Die Archives Nationales zu Paris enthalten mehrere Noverre betreffende Schriftstücke darunter eine hochinteressante Eingabe des Ballettmeisters an de la Ferté, den Intendanten der Menus-Plaisirs. Darin gibt er mit großer Weitschweifigkeit und viel Selbstgefälligkeit ein Bild der Kabale, mit der er seit seiner Ernennung zum Maître de ballet an der Oper in Paris zu kämpfen hatte. Anfänglich gab man mehrere seiner Ballette, wie „*Alexandre et Campaspe*“, „*Les Horaces*“ und „*Les Ruses de l'Amour*“. Für viele weiteren ließ man sich die Pläne und Programme vorlegen, doch wurden deren Aufführungen stets hintertrieben. Andere, wie „*Les Caprices de Galathée*“, „*Annette et Lubin*“ „*Les Petits Riens*“, kamen zwar auf die Bühne, aber in ungenügender Ausstattung, unter Verwendung alter Dekorationen und Kostüme oder an Tagen, an welchen der Adel durch Festlichkeiten bei Hofe dem Theater ferngehalten wurde. Dazu kamen noch Widerwärtigkeiten mit den Primaballerinen, die in der Besetzung der Rollen Schwierigkeiten machten, so daß sich Noverre bereits vier Jahre nach seiner Berufung gezwungen sah, die Königin selbst um die Lösung seines Kontraktes zu bitten. Mit einer Pension von 3000 livres wurde er aus dem Verband der Académie royale verabschiedet. So wurde ihm das stets erhoffte Wirken an dem größten Tempel seiner Kunst zu einer qualvollen Zeit künstlerischer Untätigkeit. Die vielfachen Gunstbezeugungen seiner hohen Gönnerin Marie-Antoinette bewahrten ihn nicht davor, der niedrigen Mißgunst seiner demokratischen Gegnerschaft zum Opfer zu fallen. Die neue Zeit, die bald hereinbrechen sollte, um die letzten Früchte seines reichen Lebens zu vernichten, kündigte sich hier bereits an.

Die letzten Jahre.

Noverre hatte das 53. Lebensjahr vollendet, als er verbittert und gekränkt seine Stellung in Paris aufgab. Er dachte jedoch noch nicht daran, sich zur Ruhe zu setzen. Es muß eine starke Aktivität in diesem energischen Manne gesteckt haben, ein Bedürfnis nach Betätigung, das in ruhiger Beschaulichkeit kein Genüge fand. Wir erinnern uns, daß er sofort nach dem Abbruch seiner Wirksamkeit in Paris dem Herzog Karl Eugen von Württemberg erneut seine Dienste anbot, daß diese Verhandlungen jedoch scheiterten. So war er also gezwungen, auf eine

Gelegenheit zu hoffen, wo er noch einmal praktisch seiner Kunst dienen konnte. Sie bot sich ihm in London. Als der Ausbruch der Revolution bevorstand, flüchtete er dorthin. In London brachte er die Ballette *„Adèle de Ponthieu"*, *„Psyché et l'Amour"*, *„Euthyme et Eucharis"* im königlichen Theater zur Aufführung und schrieb (42) neu *„Les Noces de Thétis" und „Iphigénie en Aulide"*. Alle diese Aufführungen erfreuten sich des lebhaftesten Beifalls der Nation, die im Jahre 1755 dieselbe Kunst desselben Künstlers in den Schmutz gezogen hatte. Die Launenhaftigkeit des Geschickes konnte er in seinem langen Leben reichlich erfahren. Als die Stürme der Revolution ausgetobt hatten, kehrte er nach Paris zurück und erfuhr hier, daß sein ganzes Vermögen verloren gegangen war.

In stiller Zurückgezogenheit lebte er von jetzt an in dem Vorort St. Germain-en-Laye, mit der Redaktion seiner Schriften beschäftigt. Aus dieser Zeit stammen die Briefe, die den vierten Band der Gesamtausgabe seiner Werke füllen. Sie sind in einem müden Stil geschrieben und verraten nichts mehr von dem Feuer und sprühenden Geist seiner ersten Publikation.

Eine Freude muss es ihm bereitet haben, dass diese erste Gesamtausgabe 1803/04 auf Kosten des Zaren von Rußland gedruckt wurde. Sein Schüler Le Picq, in dem er seine Ideen lebendig wirksam sah, lebte am dortigen Hofe als Ballettmeister und hatte seinen großen Lehrer nicht vergessen. Dies mag aber auch die einzige Freude seiner letzten Jahre gewesen sein. Die zweite, kürzere Sammelausgabe erschien 1807. Der einstige Freund und Günstling der Madame Pompadour und Marie-Antoinettes widmete jetzt sein Werk der Kaiserin von Frankreich, der Gemahlin Napoleons! Die letzten Aeußerungen, die wir von Noverre haben, sind trauriger Art. Es sind Bittgesuche an den Minister um pekuniäre Unterstützung. (Vgl. Anhang IX.) Sie zeigen, daß der Repräsentant des Ancien régime, dessen Kunst die letzte Blüte dieser höchsten Aristokratie war, sich noch daran gewöhnen mußte, als Citoyen Noverre an den Citoyen Ministre zu schreiben. Am 19. Oktober 1810 morgens um 3 Uhr — 83 Jahre alt — ist Jean Georges Noverre in seiner Wohnung rue de la Surintendance, no. 1 in St. Germain-en-Laye gestorben. (Vgl. Anhang X.)

So endet das Leben des Mannes, der die höchsten Gipfel menschlichen Ruhmes und künstlerischer Bedeutung erreicht hatte, vernichtet in seiner inneren und äußeren Existenz, ohne daß er selbst die tröstende Gewißheit gehabt hätte, daß sein Wirken in anderen weiterleben und der Kunst nutzbar werden würde. Die Ideen aber, für die er sein Leben opferte, die überzeitliche ethische Grundlage aller großen Kunst, sind auch heute noch, hundert Jahre nach dem Tode ihres Schöpfers, lebendig.

Noverres Beziehungen zur Musik.

Der lange Lebensweg, den Jean Georges Noverre durchwandern mußte, der ihn einen so reichen Wechsel der politischen und künstlerischen Richtungen erleben ließ, machte ihn auch zum Zeugen der vielgestaltigen Entwicklung der Musik im 18. Jahrhundert. Aufgewachsen ist er mit der Kunst Rameaus, der jedoch Lullys Musik noch immer die Alleinherrschaft streitig machte. In Stuttgart ist ihm in Jommelli der Vertreter einer neuen Kunst entgegengetreten. Er liebte diese zweite neapolitanische Richtung in der Oper und schätzte ihren Begründer J. A. Hasse sehr hoch. In Wien traf er Gluck und erfuhr dort die starken Wirkungen eines strengen Musikdramas. Den Kampf der Gluckisten und Piccinisten erlebte er in Paris, wo er auch den Buffonistenstreit durchgemacht hatte. Seinen einstigen Schützling Mozart sah er später auf dem Gipfelpunkt seines künstlerischen Ruhmes. Die Mannheimer Sinfoniker hat er sicher von Stuttgart aus kennen gelernt. Die Wiener Instrumentalschule und ihre Klassiker sind ihm vertraut geworden. In England hat er zweifellos Händels Musik gehört. Die Opera buffa und die Opéra comique kannte und schätzte er. Simon Mayr, Méhul und die Gluckschüler hat er vielleicht nicht mehr kennen lernen wollen. Als er 1810 starb, war Robert Schumann schon geboren! Es gab wohl keinen historisch bedeutenderen Musiker in dem musikgeschichtlich so vielseitigen 18. Jahrhundert, dessen Kunst Noverre nicht kennen gelernt hätte.

Es ist von Interesse, seine eigene Stellung zur Musik zu erfahren: „Sie ist eine Kunst, deren Prinzipien ich durchaus nicht kenne, aber deren Reiz und verführerische Wirkungen ich erfahren habe. Um die Musik zu lieben und ihren Wert ganz zu erfassen, bedarf es nur eines feinen Ohres und einer empfänglichen Seele.“ Dieses Bekenntnis — einem Briefe seiner letzten Zeit entnommen —, darf nicht wörtlich verstanden werden. Es finden sich in Noverres Schriften viele feinsinnige und bedeutungsvolle Aeußerungen über die Musik, die erkennen lassen, daß er über das Wesen dieser Kunst häufig nachgedacht hat. Jedenfalls nahm er ein großes Interesse daran. In den Jahren der stillen Zurückgezogenheit schrieb auch er — wie so sehr viele vor ihm — einige Briefe als Antwort auf die uralte Frage, ob man die Musik in Frankreich oder in Italien am besten zu würdigen wisse. Er kommt darin zu dem Schlusse, daß Deutschland das beste Musikland sei, und

daß die Werke Haydns und Mozarts den Gipfelpunkt dieser Kunst bildeten. Aber auch schon in jüngeren Jahren hat er sich mit den Fragen der Musik beschäftigt. In derselben primitiven Weise, wie es Batteux getan hat, spürt er dem Ursprung der Musik nach und sucht eine genetische Entwicklung dieser Kunst zu geben. Die Vorliebe der Theoretiker seiner Zeit, die Dinge ab ovo zu behandeln (das ist für jene Zeit die römische Spätantike), führt auch ihn zu einer Auseinandersetzung mit Quintilianus. Dieser und mit ihm der heilige Augustinus betrachten die Musik als Mittelpunkt aller Wissenschaften und Künste. Sie glauben, daß sie unsere Gefühle und Affekte leite, daß sie den Körpern und Gesten Grazie verleihe und auch die Tonhöhe der Stimme und die Bewegungen des Kopfes regele. Man müsse Musiker sein, um ein guter Redner, Schauspieler und Tänzer zu sein. Noverre behauptet dagegen, daß die beiden Autoren die Musik und den Rhythmus miteinander verwechselten, und führt umständliche Beweise dafür. Feinsinnig bemerkt er, daß es auch sehr angenehme Musik ohne Takteinteilung gäbe, z. B. bei Orgelpunkten und den Caprices ad libitum, d. h. Koloraturen. Er setzt noch hinzu: „Alle Musiker von Geschmack wissen, daß sie der Ausdruck häufig zwingt, den strengen Notenwert außer acht zu lassen.“ Die Musik selbst definiert er als die Kunst, „die von der Natur gegebenen Töne und Modulationen so zu kombinieren, daß sie dem Ohre angenehm schmeicheln.“ (!) Die Aufgabe des begabten Musikers ist es, darin „den Charakter und den Akzent der Leidenschaften“ auszusprechen. Die oberste Aufgabe der Musik, wie die jeder Kunst überhaupt, — hier spricht wieder der Anhänger Batteux' — ist „die Nachahmung der Natur“, das Malen der Leidenschaften und Gefühle. Die glanzenden Farben der Harmonie, die zarten und weichen Töne der Melodie müssen glücklich verteilt sein. Denn das Clair-obscur muß in der Musik wie in der Malerei herrschen, ohne dieses keine Wirkung, kein Zauber, keine Illusion. Damit die Musik wirklich nachahmend werde, bedarf sie der Poesie oder einer Hilfskunst (art auxiliaire.“)[1])

Für die Affektenlehre im 18. Jahrhundert bieten Noverres Schriften an vielen Stellen deutliche Belege. Auch darin begegnet er einer Strömung seiner Zeit, daß er das Rezitativ durchaus ablehnt. „Es ist weder Musik noch Gesang oder Sprache und bewirkt nur Langeweile beim Publikum.“ Auch über die Musikpraxis seiner Epoche äußert er sich. Vor allem eifert er gegen den Taktstock. „Das lärmende Geräusch, das entsteht, wenn der Dirigent in Begeisterung gerät und auf das Pult aufschlägt, zerstört die Harmonie und nimmt den Hörern jeden Eindruck. In den Kinderzeiten der Musik ist ein solches Instrument von Nöten, auf entwickelteren Stufen aber können die Musiker auch ohne es auskommen. Bei den Deutschen, die mit einem entschiedenen Talent für Musik begabt sind, zählt jeder zuverlässig seinen Takt allein.“ Die Kunst des Regisseurs Noverre scheint auch bisweilen in die Praxis des Opernlebens

[1]) Gesamt-Ausgabe der Schriften 1803/04 Bd. IV, p. 34.

glücklich eingegriffen zu haben. Gelegentlich der Aufführung von Glucks *Alceste* in Wien geriet der Komponist in Verzweiflung über die steife, bühnenungewandte Haltung der Sänger, die er zur Verstärkung der Chöre herangezogen hatte. Noverre half aus der Verlegenheit, er stellte die Sänger hinter die Kulisse und ließ sein Ballettkorps statt ihrer auf der Bühne agieren. Für die Oper hatte Noverre stets ein lebhaftes Interesse. Mit klarem Blick erkannte er die Schäden der zeitgenössischen Oper, die ihm als ein „Schauspiel ohne Herz und Verstand, lediglich als Spielerei und Unterhaltung“ erschien. Er wußte, daß die Oper auch die Grundlage seiner Kunst bedeutet, und daß das Tanzdrama, wie es ihm vorschwebte, unmöglich ist auf dem Hintergrund der damaligen Oper. Schon ehe der *Orfeo* Glucks zum ersten Male dem Prinzip Geltung verschafft hatte, daß eine Opernreform von einer Umgestaltung des Textbuches ausgehen müsse, schreibt er: „Vom Dichter in erster Linie hängt der Erfolg einer Oper ab, er komponiert, er verteilt Schönheiten und Handlungen. Die Helfer seiner Gestaltungskraft sind der Musiker, der Ballettmeister, der Dekorations- und Kostümzeichner, der Maschinist.“ (G. A. I. p. 78.) Er bedauert es lebhaft, daß Rameau nicht die Texte Quinaults komponiert habe. In seine Libretti hätten sich leicht Ballette in strengem Anschluß an die Handlung der Oper einreihen lassen. Metastasio habe den Musikern und den Ballettmeistern vorzügliche Libretti gegeben, und es wäre für die Kunst ein bedeutender Nutzen gewesen, wenn Rameau auch die Texte dieses genialen Italieners komponiert hätte. Die in Frankreich damals noch sehr beliebte Tanzmusik Lullys lehnt Noverre entschieden ab. „Sie ist kalt, langweilig und ohne Charakter, sie ist in einer Zeit entstanden, da der Tanz langsam war und die Tänzer durchaus nicht wußten, was Ausdruck ist. . . . . Heute jedoch sind die Tanzformen vielfältiger, die Bewegungen rascher geworden, die Verkettung verschiedenartiger Rhythmen, die Brillanz, die Schnelligkeit, die Pausen und Posen kommen nicht mehr in Einklang mit jener ruhigen, einförmigen Musik.“ Der neue Tanz bedarf einer neuen Musik. Die Kunst Jean Philippe Rameaus hat ihm die Erfüllung dieser Wünsche gebracht. „Seiner vielseitigen und reizvollen Komposition, der geistreichen Konversation seiner *Airs* verdankt der Tanz alle seine Fortschritte. Er ist neu erstanden aus seiner Lethargie, seitdem dieser Schöpfer einer geistvollen, aber stets angenehmen und anmutigen Musik erschienen ist.“ (G. A. I, 71.) Seine Melodien sind einfach und vornehm; er vermied die „Monotonie seiner Vorgänger, und da er wußte, daß die Beine des Tänzers sich nicht ebenso schnell bewegen können wie die Finger des Cembalisten, phrasierte er seine Arien mit viel Geschmack. Gossec, Thocquet und Le Breton folgten seinem Beispiele. Und die Genies Gluck, Piccinni und Sacchini schrieben nicht Konzerte, Sonaten oder Symphonien für die Tänzer, sondern paßten sich den Möglichkeiten der Tanzkunst vorzüglich an.“ (G. A. II, 156.)

Wie wir gesehen haben, betrachtet Noverre im Anschluß an Batteux die Musik als Verwandte aller anderen Künste. Besonders eng verbunden ist sie gerade mit dem Tanz. „Beide Künste sind Geschwister und geleiten sich an der Hand. Die zarten und gefühlvollen Akzente der einen erwecken die angenehmen und ausdrucksvollen Bewegungen in der anderen . . . .“ (G. A. I, 77.) Daher ist es praktisch von hoher Bedeutung, daß der Ballettmeister mit dem Musiker sich ins Einvernehmen setzt. Freilich hat man es sich seither sehr leicht gemacht. „Die airs de danse sind immer die, die dem Komponisten am wenigsten Mühe bereiten. Er hält sich an die alten Vorlagen seiner Vorgänger. Er macht keinerlei Anstrengung, Verschiedenheit oder Stücke neueren Charakters zu erfinden . . . .“ Und die Musik ist doch gerade die wesentliche Unterlage einer choreographischen Komposition, „die Musik ist für den Tanz, was in der Oper das Wort ist, nämlich das Gedicht, das die Handlungen und Bewegungen des Tänzers bestimmt. Die danse en action ist das Organ, das die in der Musik niedergelegten Gedanken erklären soll. Ist daher eine Musik einförmig und ohne Geschmack, so wird das Ballett kalt und langweilig sein. Eine gute Musik muß malen und sprechen. Der Tanz wird das Echo, das alles wiedergibt, was sie ausdrückt.“ Daraus ergibt sich, daß sich der Ballettmeister notwendig mit dem Musiker ins Einvernehmen setzen muß. „Ein Ballettmeister, der die Musik nicht verstände, würde seine Airs schlecht phrasieren, er könnte ihren Sinn und Charakter nicht erfassen, er würde die Tanzbewegungen nicht mit der Rhythmik der Musik in Einklang bringen.“

In der Tat hat Noverre daher mit dem Komponisten seiner Ballette eingehende Besprechungen vorgenommen. In der Einleitung zu seiner Gesamt-Ausgabe erzählt er (p. VIII), daß er zuerst eine Skizze seines Ballettes zu entwerfen pflegte und diese darnach dem Musiker vorlegte, der für das Libretto eine Musik schrieb, die ihm dann erst als Grundlage für seine Choreographie diente. „Auf diese Art — sagt er — diktierte ich Gluck das charakteristische Air des Tanzes der Barbaren in der *„Iphigenie auf Tauris“*.

Ist es aber für den Ballettmeister erforderlich, daß er die Musik verstehe, so auch umgekehrt: „Ein Komponist müßte den Tanz kennen oder zum mindesten die Bewegungsmöglichkeiten in jedem Genre, für jeden Charakter, jede Leidenschaft wissen, damit er den Ausdruck seiner Musik so wählte, daß ihn der Tänzer malen könnte.“ Daher ist es auch dringend erforderlich, daß die Musik die Einförmigkeit vermeidet. „Töne, die ohne Geist rein mechanisch nebeneinandergesetzt sind, können weder dem Tanz noch einer lebendigen Handlung dienen; die Harmoniefolgen müssen in wahrer Nachahmung der Natur den Gedanken an einen Dialog (zwischen Tanz und Musik) wachrufen.“

Vergleicht man mit diesen von Noverre theoretisch gestellten Forderungen einer guten Ballettmusik die uns erhaltenen Partituren Noverrescher Ballettkompositionen, so wird es schwierig, einen gerechten

Maßstab der Beurteilung zu finden. Vor allem liegt uns von dieser Ballettmusik nur ein ganz geringer Bruchteil vor. Es erklärt sich dies aus dem Umstand, daß die Tanzmusik doch — trotz Noverres hoher Einschätzung — in der allgemeinen Bewertung als eine Musik zweiten Ranges galt. In jener Zeit, da das gesamte künstlerische Schaffen so sehr viel leichter geschah und die Produktion bedeutend reicher war als heute, hatte man kein liebevolles Augenmerk für das einzelne Werk. Die Partituren waren bald vergessen und verloren. Wurde dasselbe Ballett an verschiedenen Orten gegeben, so benutzte man fast niemals die ursprüngliche Partitur. Der jeweilige „Ballettkompositeur“ schrieb eine neue Musik, die dann auch bald für immer beiseite gelegt wurde. Vielfach auch ließ man aus bekannten Melodien eine Partitur zusammensetzen ähnlich den Pasticcios und Fragments auf dem Gebiete der Oper. Das Ballett war eben doch vor allem Augenkunst. Aber selbst in allen Fällen, wo uns die originalen Partituren rein erhalten sind und wir an Hand gedruckter Programme die Musik auf die mitgeteilten Begebenheiten ungefähr verteilen können, fehlt doch das Wichtigste: die Choreographie. Sie würde uns erst das volle Verständnis geben für die formale Struktur der einzelnen Sätze und deren Stimmungsgehalt richtig bewerten lassen. Aber gerade sie ist uns leider nirgends erhalten, daher können wir die inneren Beziehnngen der erhaltenen Musik zu dem eigentlichen Tanz nur erraten.

Wir müssen uns mit einer rein musikalischen Betrachtung begnügen bei einer Kunst, in der die Musik selbst nur eine sekundäre Stelle einnimmt. Daher wird man sich des Eindruckes der Dürftigkeit in dieser Musik häufig nicht erwehren können. Auch mag vieles monoton klingen, was die Choreographie vielleicht mit reizvollem Wechsel belebt hatte.

Der früheste Komponist Noverre'scher Ballette, der uns namhaft gemacht wird, ist François Granier (1). Er war accompagnateur du concert de Lyon und figuriert von 1753—61 in dem Almanach de Lyon als „professeur de composition de violoncelle et de violon“. Noverre rühmt ihn als einen Musiker, „der wie wenige es verstanden hat, seine Komposition allen Gattungen des Balletts anzupassen“. „Eine ausdrucksvolle, melodiöse und vielgestaltige Musik wie die seine, (G. A. I, 199) bringt mir unzählige gute Gedanken, sie erhebt, sie begeistert mich. Ihren mannigfachen Eindrücken, die mir bis in die Seele drangen, verdanke ich das Feuer, das Neue, die Fülle treffender Charaktere und Einzelheiten, die unparteiische Richter an meinen Balletten wahrgenommen zu haben glauben.“ Wir können nicht mehr feststellen, ob dieses Lob des Violoncellisten Granier gerecht ist. Vielleicht hat Noverre in ihm vornehmlich einen recht gefügigen Mitarbeiter geschätzt; denn ein zeitgenössisches Urteil schreibt Granier nur oberflächliche Kenntnisse in der Komposition ihm von Noverre gleichsam diktierter Airs zu (2). Eine Sammlung von sechs Sonaten für Violoncello mit Basso continuo (3), die einzige Komposition seiner Hand, die auf uns gekommen ist, verrät Geschick und Talent, läßt aber keine weiteren Schlüsse auf die Bedeutung Graniers als Komponisten zu.

Besser unterrichtet sind wir über die Musiker, die Noverre in Stuttgart traf: Florian Deller und Johann Joseph Rudolph oder Rodolphe. Der erstere gehörte als Geiger, der letztere als Hornist der herzoglichen Hofkapelle an, als Noverre 1760 in Stuttgart eintraf. Beide erfreuten sich als Instrumentalisten und als Komponisten eines großen Ansehens. Rodolphe ging in späteren Jahren nach Paris, wo wir ihn nochmals als Komponisten Noverrescher Ballette finden werden. Ihre Stuttgarter Ballette liegen erfreulicherweise im Neudruck vor.[1])

Auf die Lebensgeschichte beider näher einzugehen, erübrigt sich unter Hinweis auf dessen Einleitung. Das einzige Ballett Dellers, das er für Noverre komponiert hat, „*Orfeo ed Euridice*“, ist vom musikalisch-dramatischen Standpunkt aus betrachtet eine bedeutende Leistung.

Gleich das erste Stück dieses Balletts interessiert durch seine freie Gestaltung. Die klagenden Seufzer des verlassenen Orfeo werden zu lauten Aufschreien, darüberhin gleiten unruhige Sechzehntelläufe, die das hilflose Suchen nach der entschwundenen Geliebten ausdrücken wollen. Das Saitenspiel des unglücklichen Sängers findet in einem schlicht rührenden Sätzchen für Solooboe mit Pizzicatobegleitung der beiden Violinen seinen Ausdruck. (No. 2 a. a. O. p. 6.) Dieses Stück scheint auf Noverre einen besonders starken Eindruck gemacht zu haben, denn wir finden es als Einlage in der Pariser Partitur des Balletts *Gli Orazi e gli Curiazi* wieder, dessen Musik von Starzer herrührt, der an der betreffenden Stelle[2]) ein Oboensolo eigener Komposition stehen hatte. Von Interesse ist auch die Chaconne No. VII (p. 14). Sie ist von recht energischem Charakter und hat echt violinmäßige Passagen (p. 21), die, wie vielfach in seinen Balletten, den Geiger Deller erkennen lassen. Das folgende Allegro zeigt echt wienerische Lustigkeit. Von innigem Ausdruck ist die Klage No. IX (p. 25). Am interessantesten in dieser Partitur ist das Allegro furioso No. XIV (p. 30), das uns Orfeo in der Unterwelt von den Furien umringt darstellt. Das energische Unisono der Geigen, das Verweilen auf demselben Ton gleich zu Anfang und die Oktavsprünge (p. 31 oben) wirken glaubhaft und eindrucksvoll. Dazwischen ertönen — mit wiederholtem Tempowechsel — innig die Seufzer des klagenden Sängers. Sehr schön ist das Sätzchen in g-moll No. XVI (p. 35), das uns entschieden an Gluck erinnert. Daneben stehen wieder Stücke von frischem Tanzcharakter wie No. XXI (p. 43) oder die Loure No. XXV (p. 48). Allerliebst ist das Rondo No. XXVIII (p. 53), eine unverfälschte Wiener Straßenmusik. Ueberhaupt ist die Melodik Dellers durchweg wienerisch, zeigt aber auch direkte Anklänge an Gluck und Mozart. So zum Beispiel in dem Ballett „*La Constance*“ das Adagio p. 75, sowie der Anfang von No. 11 (p. 82) und das Larghetto p. 91. Auffallend ist das Allegro assai zum Schlusse dieses Ballettes (p. 95),

[1]) Band 43/44 der „Denkmäler deutscher Tonkunst“, herausgegeben von Hermann Abert.

[2]) St. auf der Großh. Hofbibliothek Darmstadt.

dessen Text uns nicht bekannt ist, das aber wegen seiner Knappheit und der heftigen Akzente wohl nicht von Noverre herrührt.

Auch das Ballett „*Ballo polonais*“ enthält eine Fülle schöner volkstümlicher Musik, so z. B. das Allegro p. 101, ein fröhliches Jagdstückchen. Auch Josef Haydns Schatten taucht auf, z. B. p. 100 in dem Andante und besonders in den ersten Takten auf Seite 106. Zweimal (p. 106 und 111) versucht er auch durch die damals so beliebten „Polonesen“ eine Charakterisierung des nationalen Kolorits. Im allgemeinen bleibt jedoch die musikalische Bedeutung der vorliegenden Ballette hinter dem *Orfeo* entschieden zurück, was man wohl der Anregung Noverres gerade zu diesem Werk zugute halten darf.

Das Ballett „*La schiava liberata*“ interessiert durch ein programmatisches Stück (p. 129), das in den Klagerufen der 2. Violinen an den Anfang des *Orfeo ed Euridice* erinnert. Sätze von zarter Melancholie und tieferem Ausdruck finden wir auf Seite 138 und 141 mit der bei Mozart so beliebten Kadenz (unten), und in No. 13 (p. 147). Das Ballett „*La Pauvre*“ (Part. Großherzogl. Bibliothek Darmstadt) hat einige recht hübsch volkstümliche Sätzchen, bietet aber in dem Schaffen Dellers sonst nichts Neues.

Betrachten wir seine uns vorliegende Ballettmusik zusammenfassend, so tritt uns daraus eine künstlerische Persönlichkeit entgegen, die über ein achtbares technisches Können verfügt und von einer freundlichen Begabung im melodischen Erfinden zeugt. Wiewohl die Nähe Mannheims bei dem Stuttgarter Komponisten Deller eine Beeinflussung durch die Richtung von Johann Stamitz erwarten ließe, ist eine solche doch nicht zu erkennen. Dellers Musik weist ausschließlich auf Wien, wo er ja auch einen großen Teil seines Lebens verbracht hat (4).

Ein Musiker von tieferer und vielseitigerer Anlage ist Johann Joseph Rudolph (5). Die von ihm erhaltenen Partituren verraten eine energische und zielbewußte Natur. Seine Ballette setzen sich vielfach aus frei geformten, lang ausgesponnenen Sätzen nach Art der Accompagnatoszenen in den Opern der Schule Hasses zusammen. Rudolphs Rhythmik ist sehr prägnant und mannigfaltiger als die Dellers. Seine Melodik gemahnt bisweilen an Gluck, dagegen liegt ihm das spezifisch Wienerische, die leicht sentimentale Beschaulichkeit nicht nahe, wohl aber ist er — wie Hermann Abert eingehend nachgewiesen hat (6) — stark beeinflußt von der französischen Musik und speziell von Jean-Philippe Rameau. Rudolphs Orchester ist reicher als das Dellers, der nur Hörner als Blechinstrumente verwendet. Er gebraucht auch Trompeten und Pauken. Die französische Partitur der *Médée* (1780) weist sogar Posaunen und Klarinetten auf. Auch die Ouverturen seiner Ballette, die bei Deller keinerlei Bedeutung haben, sind markant im Charakter, wenn auch einfach in der Form. Die programmatische Art seiner Musik lehrt ein oberflächlicher Blick in seine Partituren. So z. B. das Stück auf Seite 161 des erwähnten Neudruckes in dem Ballett „*Rinaldo und Armida*“, das den bezeichnenden Titel *Marqué* führt, und das Allegro
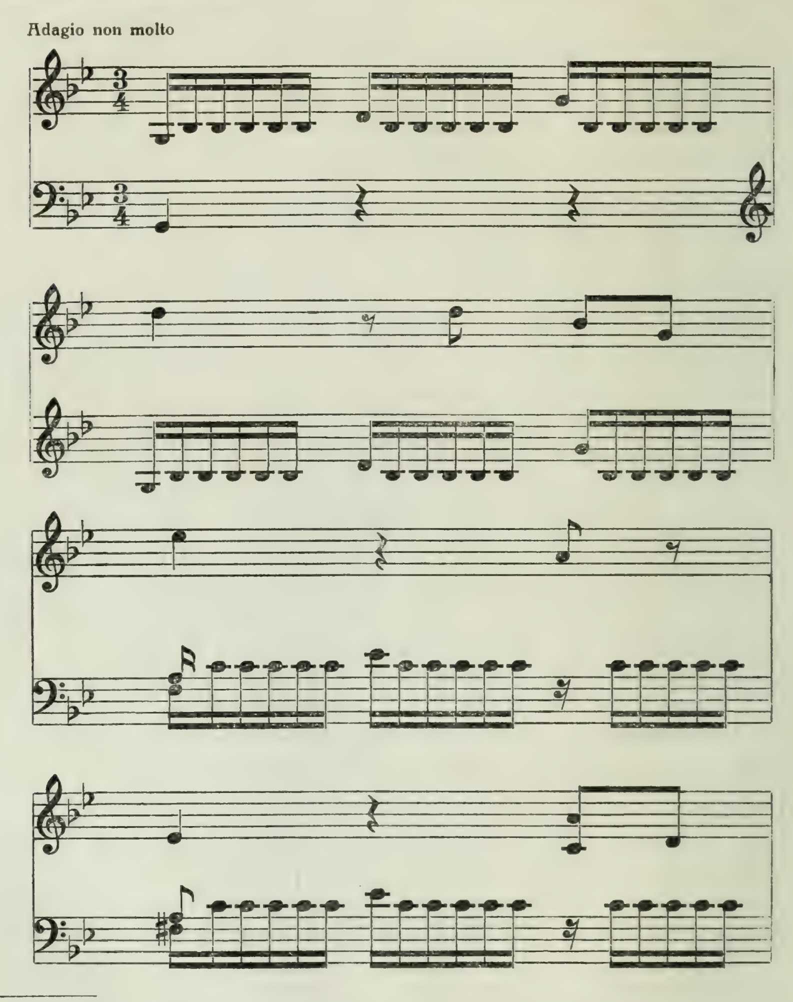
p. 162, in dem die Rache Armidens zum Ausdruck kommt. Der Umschlag ihrer Wut in Liebe ist sehr schön in dem folgenden Stück in E-Dur gegeben. Die Zerrissenheit des melodischen Flusses in diesem Satz gibt den Widerstreit ihrer Gefühle anschaulich wieder. Auffallend ist in No. 13 (p. 183) ein Adagiomittelsatz in der ungewöhnlichen Tonart B-Moll. Als Tonmalerei interessiert das Finale (p. 187), das die Zerstörung der Gärten Rinaldos durch die Höllengeister und den Triumphzug Armidas durch die Lüfte darstellt. Auch Stücke voll innigen Ausdrucks finden sich gelegentlich, wie in No. 3 (p. 196) und 18 (p. 236) des Balletts „*La Mort d'Hercule*". Ein in seiner formalen Gestalt hochinteressantes Stück ist No. 17 p. 232, das piano und andantino beginnt, dann un poco più allegro und crescendo über poco-f bis zum f-assai — eine Mischung der modernen und der alten Registerdynamik — anwächst, schließlich durch Pausen und einige Adagiosätze unterbrochen wird und zuletzt in ein drängendes Allegro ausläuft. Gerade in diesem Ballett hat Rudolph große Formen verwendet, so z. B. die Chaconne p. 203, die mit einem Rondeau mehrfach wechselt. Sie ist wie das Finale (p. 237) für großes Orchester geschrieben. In beiden Sätzen treten auch Trioepisoden für Bläser mit Baß auf, die zwar in den Chaconnen zur Tradition gehören, bei Rudolph aber besonders beliebt zu sein scheinen, ein Umstand, der wie die häufig bei ihm vorkommenden Märsche deutlich auf französische Einflüsse hinweist.

Dieselbe Form der Chaconne mit Rondeau wechselnd findet sich weiter auch in dem Ballett „*Medea und Jason*". Auch hier ist die Musik meist rein programmatisch, wie das Adagio p. 275, das Allegro p. 276 und das Adagio p. 293 zeigen. Das Finale (p. 297) ist wieder eine jener bekannten Schreckensszenen. Laufende Sechzehntel wollen das Erdbeben, den Einsturz des Palastes und die Fahrt Medeas durch die Lüfte darstellen. Interessant ist ein Vergleich dieser Partitur der Medea mit der späteren Fassung für Paris (7). In dieser hat Rodolphe dem französischen Geschmack mehr Rechnung getragen. Dort finden wir eine Gigue als Pas de deux für „Vestris fils et Mlle. Théodore" und eine Gavotte als Zwischenaktsmusik. Feierliche Harmonien erklingen mitten in einem Allegrosatz, ein an dermal findet sich in einem Allegro eine frei rezitativisch gestaltete Stelle mit der Bezeichnung Fièrement. Das Orchester ist, wie schon gesagt, um Posaunen und Klarinetten bereichert. Das Finale ist noch dramatischer als in der ersten Fassung und verrät deutlich das starke Temperament J. J. Rudolphs.

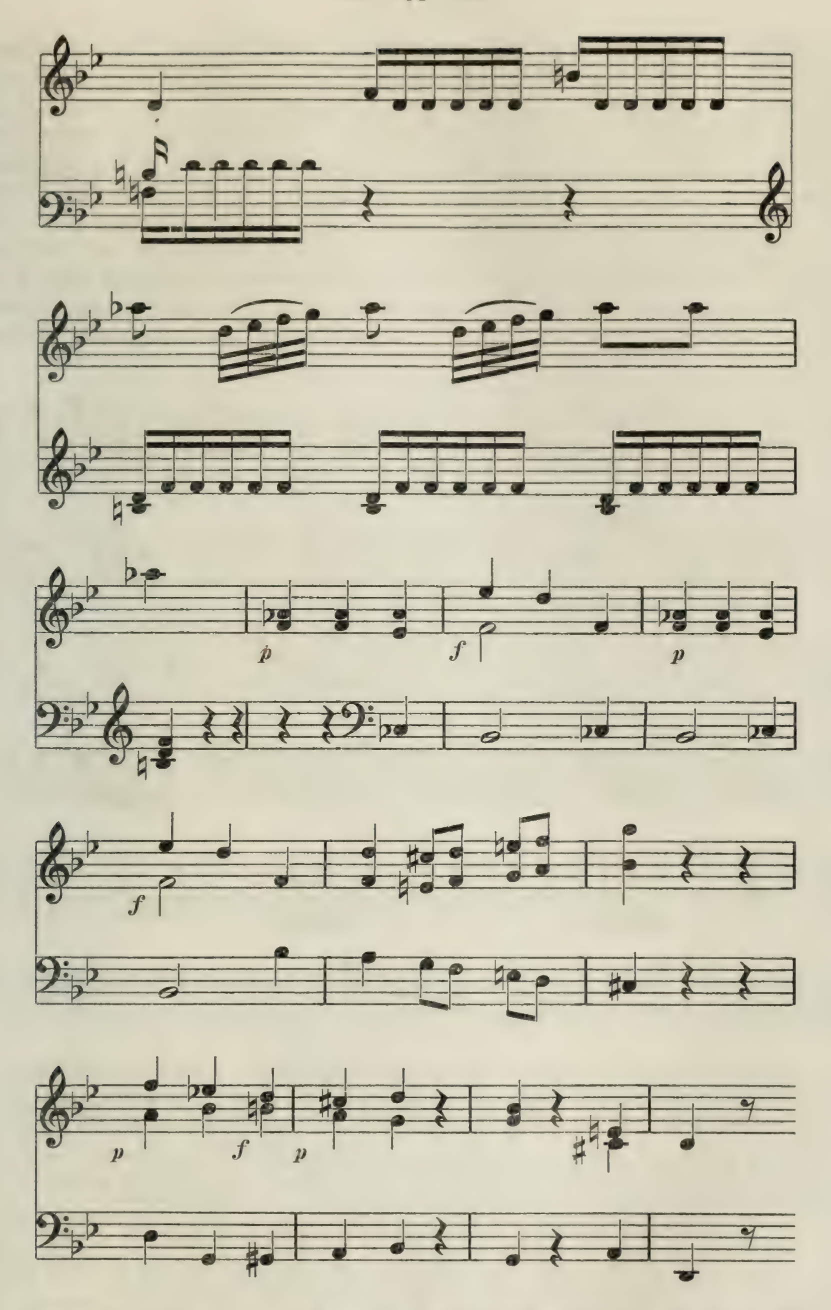
Eine anders geartete Persönlichkeit tritt uns in einem weiteren Komponisten Noverrescher Ballette entgegen, in Joseph Starzer. Er lebte von 1726—1787 meist in Wien, wo er als Geiger im Musikleben eine große Rolle spielte und, wie wir gesehen haben, am französischen Theater als Ballettkompositeur angestellt war (8). Von seinen Balletten sind erfreulicherweise viele erhalten. Sie scheinen sich einer großen Beliebtheit erfreut zu haben, da sie in Abschriften viel verbreitet sind.

Von den uns vorliegenden Partituren beanspruchen die der tragischen Ballette das größte Interesse. So vor allem das Ballett „*Adèle de Ponthieu*“ [1]).

Die Ouverture in D-Dur beginnt mit einem jener spannenden Synkopenthemen, wie sie damals häufig sind; ihre einsätzige formale Gestalt bietet nichts Neues. Es folgt ein sehr frei gearbeitetes Stück, das seinen programmatischen Charakter deutlich erkennen läßt. Der innere Zwiespalt von Renauds Tochter Adèle, die dem Ritter Alphonse als Gemahlin folgen soll, selbst aber den jugendlichen Raymond liebt, ist hier ausgesprochen:

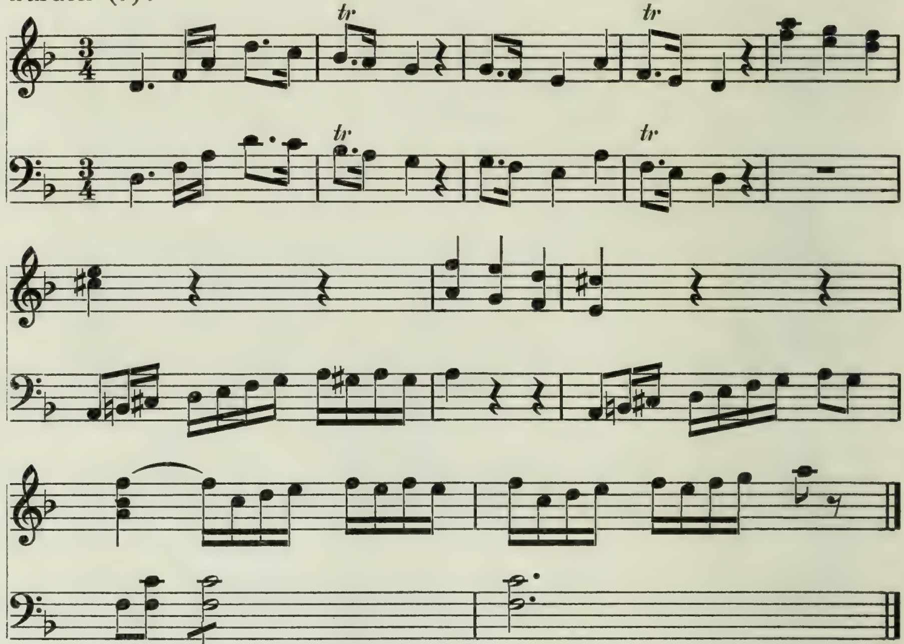


[1]) Kl. Ausz. G B qu. 567 (1) auf der Univ.-Bibl. Jena.



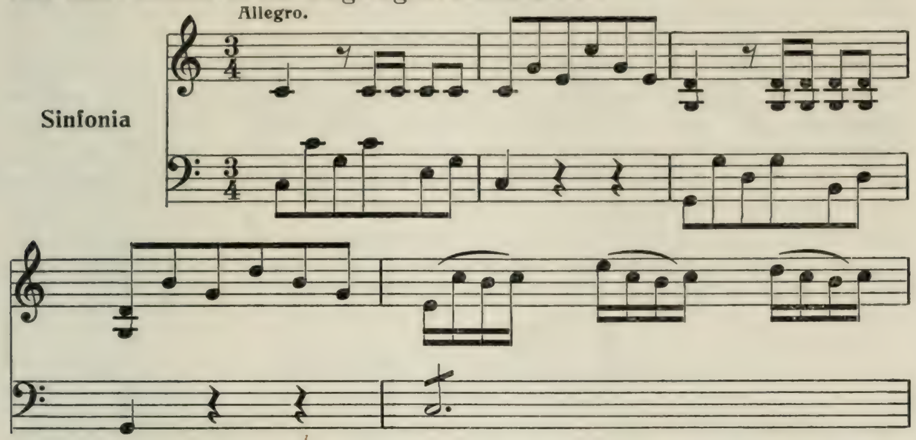
Den zweiten Akt leitet eine Ouverture (Presto) italienischen Gepräges ein. Die Zweifel in Adeles Brust finden ihren Ausdruck in

Stücken, die mehrfachen plötzlichen Wechsel von Dur und Moll aufweisen. Hier schlägt Starzer gerne volkstümliche Töne an. Bisweilen wird man auch an Gluck und Mozart erinnert. Interessant ist der Abschluß des zweiten Aktes; ein Allegro, durch Fermaten mehrfach unterbrochen, das die Versöhnung Adeles und ihrer Familie durch den Ritter Alphonse malen soll. Eine 50 Takte lange Ouverture in D leitet den dritten Akt ein, in dem die Aufnahme des jugendlichen Raymond in den Ritterorden vollzogen wird. Musikalisch ist von Bedeutung ein lang ausgesponnenes Vivace (100 Takte) mit energischem Rhythmus und kraftvollen Unisonogängen, das die *„danses caractéristiques et guerrières“* begleitet haben dürfte, die während der Aufnahmezeremonien getanzt wurden (9):

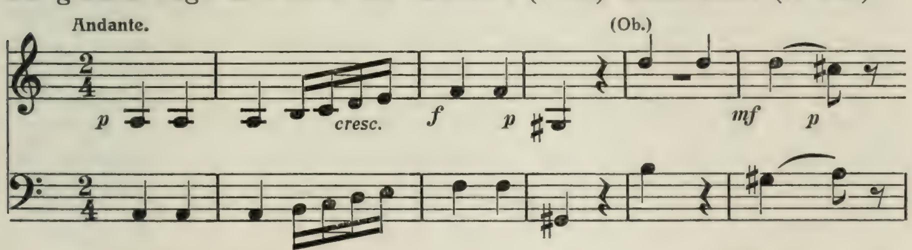


Die letzten Akte bringen stets eine Apotheose. Die äußere Handlung ist hier meist zu Ende, der rein virtuose Tanz darf sich frei entfalten. In diesem Ballett finden wir zum Abschluß mehrere Chaconnen, die zum Teil motivisch miteinander verwandt sind. Der letzten Chaconne ist hier ausnahmsweise — aus programmatischen Gründen — noch ein Fanfarenstück angehängt. Das Programm zu diesem Ballett (a. a. O.) verzeichnet 4 Akte. Die Klavierauszüge in Jena und Wien notieren jedoch 5 Akte. Man muß dabei bedenken, daß das Libretto oft nur eine Skizze für das Ballett darstellt. Mit Vorliebe wurden gerade auch die Schlußszenen des Programms von dem Musiker und dem Choreographen zu einem weiteren selbständigen Akt zusammengefaßt.

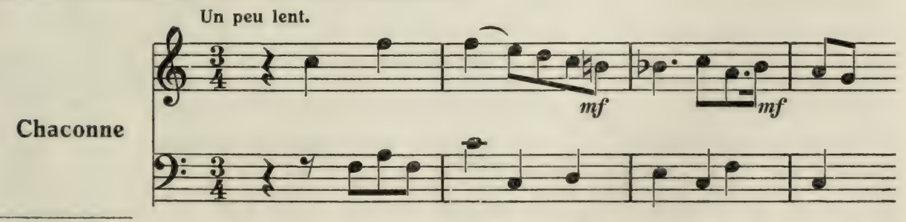
Eines der bedeutendsten Ballette Noverres war das, das in engem Anschluß an Corneille die Sage von dem Kampf der Horatier und Curiatier behandelte. Wir besitzen die Partitur Starzers zu diesem Ballett*). Die Ouverture zeigt aufgeregten Charakter und erinnert deutlich an Glucks Einleitung zur „*Iphigenie in Aulis*“ in ihrem Uebergang von den Achteln in die aufgeregten Sechzehntel:



Ihr folgt ein zerrissenes Stück mit Seufzern in der Oboe, das den Seelenzustand der Camille malt. Die Pariser Partitur verzeichnet dabei reichliche Anmerkungen wie: un peu presser, un peu lent, gracieux, douce, animé etc. Es ist auffallend, daß dieses Thema wortgetreu in der großen Fuge in c-moll bei Mozart (1788) wiederkehrt (K 546):



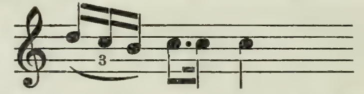
Eine Chaconne, die wiederum an Gluck erinnert, begleitet Camilles Abschied von ihrem Geliebten:



*) St. Großherz. Bibliothek Darmstadt, P. Paris Opéra und Wien Musikfr.
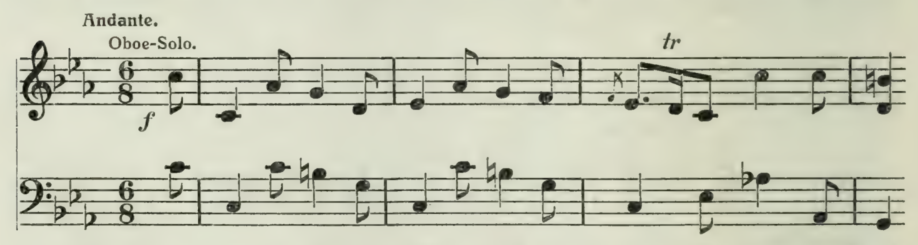
Ein kurzer Satz in D-moll mit schmerzlicher Harmonik zeichnet Camilles Abschied von ihren Brüdern. Unter einem stolzen Maestoso „fièrement et retenu“, wie die Pariser Partitur verzeichnet, ziehen die Krieger in die Schlacht.

Eine zweiteilige Sinfonia mit Wechsel von Dur und Moll, nur von Streichern gespielt, leitet den zweiten Akt ein. Eine „Marche marchante“ bezeichnet den Aufmarsch der Kämpfer, den ein feierliches Gebet in F-moll schließt. Der nun folgende Kampf ist durch weit ausgreifende Baßschritte und stürmende Sechzehntelläufe in den Streichern wiedergegeben. In dem ausgedehnten Satze (100 Takte) sind außer zwei Hörnern noch Trompeten und Pauken verwendet. Der halb wehmütigen, halb freudigen Stimmung nach dem teuer erkauften Siege verleihen zwei Gavotten in getragenem Tempo Ausdruck. An dieser Stelle bringt die Pariser Partitur außerdem jenes Oboensätzchen, das, wie erwähnt, aus Dellers „*Orfeo ed Euridice*“ übernommen ist. (S. o. S. 39.) Ein grandioser Marsch mit der von Starzer beliebten Vorschlagsfigur



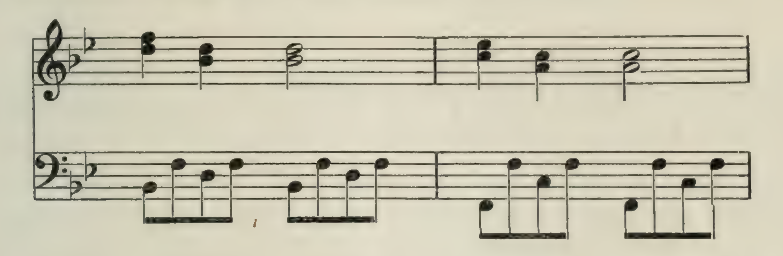
beschließt den 2. Akt. Der nun folgende bringt den Höhepunkt des Dramas: den Fluch Camilles und ihren Tod. Unter den Klängen eines Marsches in strahlendem C-Dur bewegt sich der Zug zum Kapitol. Mehrere Chaconnen wechseln mit langsamen Sätzen, in denen eine Solooboe wohl die Klage der Camille aussprechen soll. Jedoch ist der dramatische Höhepunkt, die Tötung der Römerin durch ihren Bruder, in der Musik nicht zu erkennen. Erst am Schlusse dieses Aktes verrät ein 61 Takte langer Allegrosatz in Harmonik und Rhythmik sowie der aufgelockerten Form (vielfach Fermaten und Pausen) die Gewissensbisse des Schwestermörders.

In der folgenden zweiteiligen Sinfonia in D deuten die vielen Synkopen auf innere Unruhe. Horace im Gefängnis „*compare avec une âme philosophique ses trophées avec ses chaînes*“. Das Orchester illustriert diese Szene durch ein Oboensolo im langsamen Sicilianorhythmus:



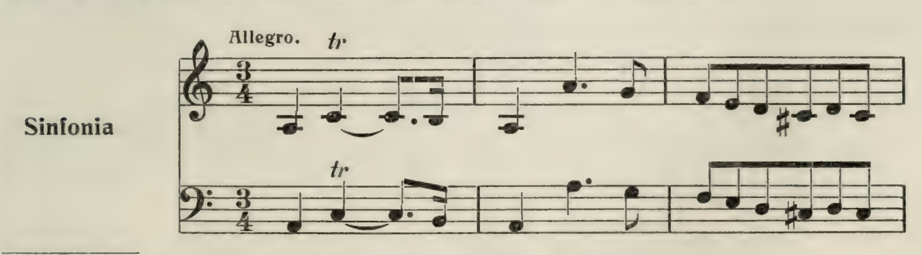
Die Ouverture des letzten Aktes hat wieder dreiteilige Form. Auch in diesem Akt wechseln festliche Chaconnen, in denen bisweilen Trioepisoden auftauchen, mit ruhigen Tanzsätzen. Eine Fanfare von 20 Takten beschließt das Ganze. Der programmatische Vorwurf hat hier, wie wir

gesehen haben, häufig die musikalische Gestaltung beeinflußt. Der rein künstlerische Wert dieser Musik ist freilich nicht allzu hoch. Starzers Stärke scheint in der Zeichnung feiner Stimmungsbilder zu liegen. Dies erhellt besonders auch aus dem Ballett „*Diane et Endimion*",[1]) zu dem das Programm verloren ist. Hier liegt keine dramatische Pantomime vor, wie auch die Musik ohne weiteres erkennen läßt. Wir haben nur kleine Sätzchen, die im Tempo meist kontrastieren. Auf ein Programm lassen zwei Fanfarenstückchen schließen. Die Chaconne fehlt nicht, ist aber musikalisch unbedeutend. Einigermaßen frei gestaltet ist ein Allegro in dreiteiliger Form mit einem kurzen Accompagnatozwischenteil. Im allgemeinen ist die Musik zu diesem Ballett sehr volkstümlich, gefällig und in der Melodik von echt wienerischem Einschlag.[2]) Einen alten Bekannten treffen wir hier wieder:



Eines der interessantesten Ballette Noverres ist „*Roger et Bradamante*". Hier führt Starzer direkt das Melodram ein in dem Finale des zweiten Aktes, als Bradamante der Zauberring überreicht wird*). Es ist seltsam, daß ein so wirkungsvoller Effekt von Starzer und den gleichzeitigen Ballettkomponisten nicht häufiger angewendet wurde.

Bei einer weiteren Anzahl Starzerscher Ballette ist die Autorschaft Noverres zwar nicht verbürgt, jedoch sehr wahrscheinlich, da — wie wir wissen — Noverre eine sehr große Tätigkeit in Wien entfaltete. Unter diesen Werken fesselt besonders der Ballo „*Teseo in Creta*" durch seinen heroischen Charakter. Hier schlägt Starzer pathetische Töne an wie in keinem seiner früher besprochenen Ballette. Gleich die Ouverture setzt mit einem energischen Unisono ein:
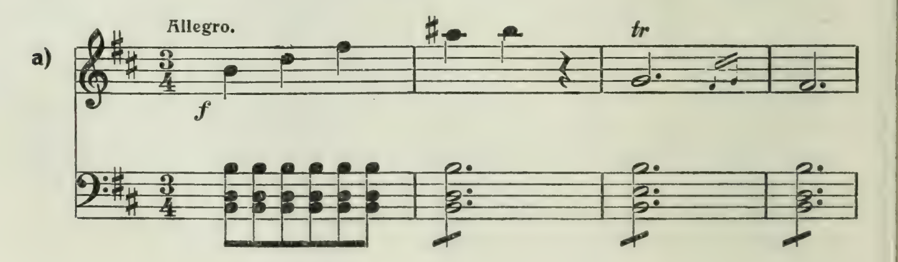


[1]) Kl. A. Kgl. Bibl. Berlin, P. Wien Musikfr.
[2]) cf. H. Abert in seinem zitierten Aufsatz p. 42.

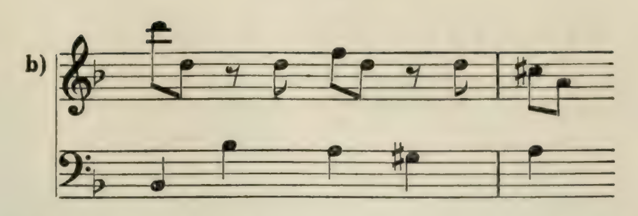
Prägnante Rhythmik zeichnet den nun folgenden Marsch aus. Auch das nächste Maestoso mit den energischen Baßoktaven verrät Kampfesstimmung; ebenso das folgende Allegro mit den laufenden Sechzehnteln im Baß. Zum ersten Male bei Starzer begegnen wir hier einer „Lour“ in G-Dur mit scharf punktierter Rhythmik. Im zweiten Akt steht ein Maestoso von durchaus programmatischem Charakter:

Maestoso.

Das folgende Largo ist von großer harmonischer Kühnheit, weiterhin ist ein marschartig frisches Allegro bemerkenswert.

Das Finale des zweiten Aktes bildet, musikdramatisch betrachtet, den Höhepunkt. Hier seine Hauptgedanken:





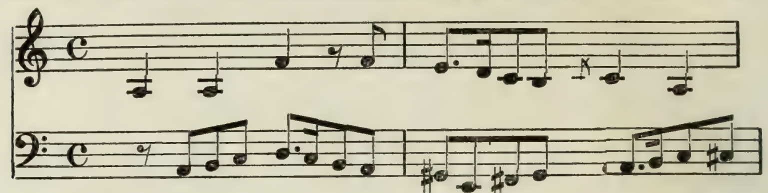
Formal frei gestaltet und auch programmatischen Zwecken dienend, ist ein Andante des dritten Aktes in Es-Dur mit bedeutungsvollen Pausen und den von Starzer bei allen feierlichen Anlässen beliebten Unisonogängen (a). In seinem weiteren Verlaufe folgt ein ausgedehnter Sequenzengang (b). Schließlich mündet der Satz in ein feierliches Largo ein.

a) **Andante.**

f

b)

Den 5. Akt leitet ein kontrapunktisch gearbeitetes Stück ein.



Ein Finale in der Form einer Fanfare mit Passepied wechselnd beschließt dieses Ballett, das in den Formen und Ausdruck das reichste unter den Werken Starzers ist.
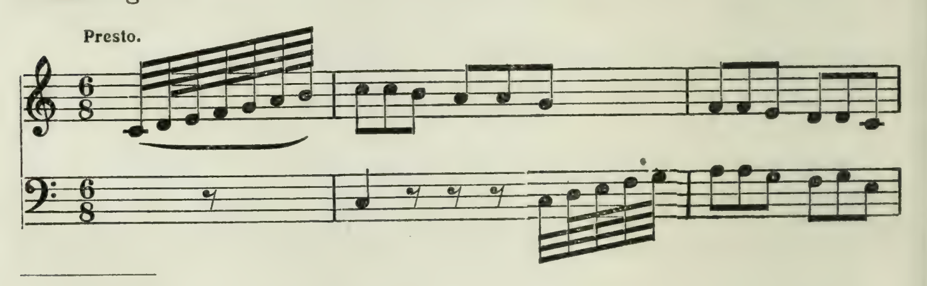
Die nun noch zu behandelnden Ballette Starzers, die, wie wir annehmen dürfen, von Noverre herrühren, gehören sicher nicht zu dessen Meisterwerken. Darauf läßt schon die Tatsache schließen, daß Noverre sie nicht in seine Gesamtausgabe aufgenommen hat und wir auch sonst keine Nachrichten darüber haben. Die Titel deuten nicht auf große tragische Pantomimen, sondern auf leichtere Divertissements anakreontisch-idyllischen Inhalts hin. Dies geht auch aus der Musik hervor.

In ihre Reihe gehört vor allem das Ballett „*Die Schnidder*“ [1]). Hier herrscht durchaus der Ton der volkstümlichen Wiener Serenadenmusik (vgl. z. B. die Musette mit pastoralem Orgelpunkt).

Vorwiegend anakreontischen Charakter trägt der „*Ballo del Amore.*“ [2]) Die Form der Sätze ist klein, sehr häufig nur zweiteilig mit je acht Takten. Helle Tonarten, D-, A-, E-Dur, herrschen vor. Das Auge Haydns blickt uns auch einmal aus dieser Musik entgegen (s. Abert a. a. O.).

Auch der einaktige „*Ballo Olandese*“ [3]) ist reich an Anklängen an Volks- und Kinderlieder.

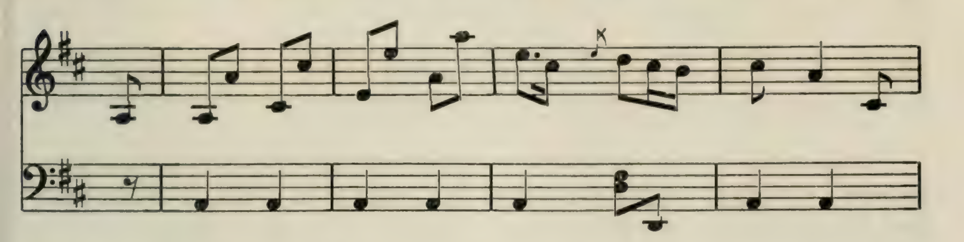
In die Gattung der komischen Ballette gehört vermutlich der „*Ballo Donchischott*“ [4]), ebenfalls ein Einakter. Programmatische Stellen finden sich nicht, mit Ausnahme eines Prestos, dagegen herrscht die anakreontische Stimmung vor:
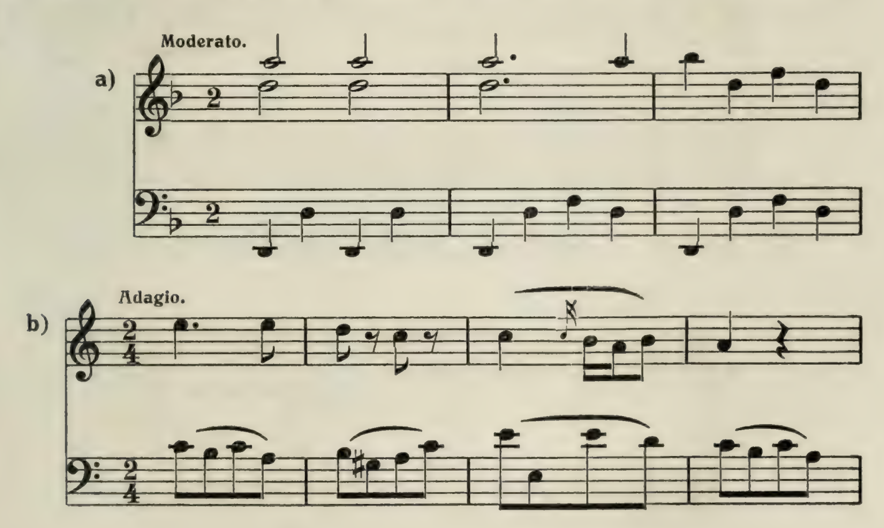


---

[1]) Kl. A. Kgl. Bibliothek Berlin.
[2]) Kl. A. Univ.-Bibliothek Jena.
[3]) Kl. A. Bibliothek Berlin.
[4]) Kl. A. Univ.-Bibliothek Jena.

Den Beschluß des Balletts bildet eine Contredanse in Rondoform, aus einem Hauptsatz mit mehreren Nebensätzen bestehend. Ein Seitenthema erinnert lebhaft an das Finale aus Mozarts Violinkonzert in A-Dur:

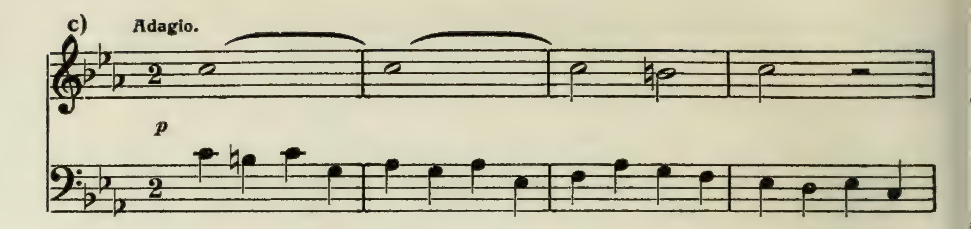


Auch das Ballett „*La statua animata*“[1]) zeigt echt wienerische Thematik. Der Schluß des Ganzen ist harmonisch bemerkenswert:

Das Ballett „*Das Straßburgische Fest*“[2]) ist wieder ganz im volkstümlichen Ton gehalten, dagegen ist von besonderem Reiz der Ballo „*Le cinque Soltane*“. Das Orchester zeigt buntere Farben als gewöhnlich. „Türkische Trommel, Triangolo, Cinelli e piccolo (sic!) Cinelli“ suchen das orientalische Klangkolorit zu geben (a). Das Werk enthält auffallend viele Mollstücke, so das elegische Adagio, das mit einem Zwiegespräch zwischen Oboe und Cellosolo beginnt (b); die trübe Stimmung ist ferner fein wiedergegeben durch den gehaltenen Ton einer klagenden Oboe, unter der der Baß in feierlichen Schritten vorwärts schreitet (c):
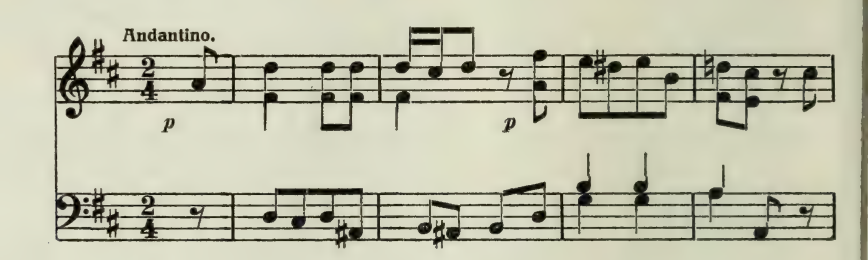


[1]) Kl. A. Bibliothek Berlin.
[2]) St. Ms. Großherz. Hofbibliothek Darmstadt.
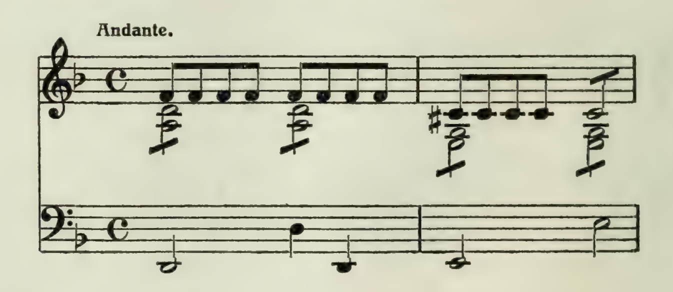


Das Ballett „*L'Amor medico*“*), *Ballo di Petersbourg**) ist zweifellos während Starzers vorübergehendem Aufenthalt in Rußland komponiert und für uns nicht von Interesse.

Allgemein betrachtet, verrät Starzers Musik keinen Dramatiker. Ihr Vorzug liegt in der liebenswürdigen Melodik. Darin begegnet er sich mit seinem Wiener Kollegen Franz Aspelmayr, der von 1721 bis 1786 meist in Wien lebte, wo er als Ballettkompositeur an der italienischen Oper angestellt war. Von seinen zweifellos sehr zahlreichen Ballettpartituren sind nicht viele auf uns gekommen. Am interessantesten ist darunter das tragische Ballett „*Agamemnon vengé.*“ Das Glück Klytämnestras mit ihrem zweiten Gatten Ägisth findet seinen Ausdruck in einem Andantino zu Anfang:



Ein düsteres D-moll malt die Gewissensbisse Klytämnestras:



*) Kl. A. Kgl. Bibl. Berlin.
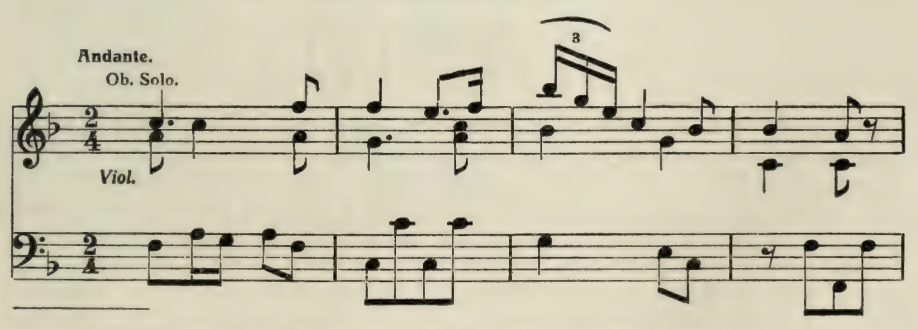
Auch Aspelmayrs Melodik gemahnt bisweilen an Haydn:

Andantino.

oder

Pathetische Akzente finden sich nur einmal in einem Maestoso. Formal hält sich Aspelmayr durchaus an hergebrachte Formen.

Dies gilt besonders auch von dem Ballett *„Alexandre et Campaspe de Larisse“* *). Der Schwerpunkt liegt wieder in den Anklängen an die Wiener Kunst des 18. Jahrhunderts:



*) Kl. A. Kgl. Bibl. Berlin Stb. Kgl. Hausbibl. Berlin.

Dasselbe gilt von den Balletten *Acis et Galathée*[1] und *Flora.*[2]) Selbst der „*Ballo d'Iphigeny*"[3]) bietet in seiner dramatischen Gestaltung nichts Neues. Das Beste sind auch hier kleine Stimmungsbilder und Tanzsätzchen.

Aspelmayr ist zweifellos der undramatischste unter den Komponisten Noverrescher Ballette.

Von all den Beziehungen Noverres zu den Musikern seiner Zeit interessiert uns naturgemäß am meisten seine Berührung mit Mozart. Beide Männer sind sich zweimal begegnet, wie wir uns erinnern. Das erste Mal war es in Mailand im Jahre 1771. Noverre leitete die Festlichkeiten der am 15. Oktober vollzogenen Vermählung der Prinzessin Maria Ricciarda Beatrice von Modena mit dem Erzherzog Ferdinand von Österreich. Die eigentliche Festoper war der *Ruggiero* von Metastasio-Hasse. Der damals fünfzehnjährige Mozart schrieb die Musik zu dem von dem Abbate Parini gedichteten Festspiel „*Ascanio in Alba*". Es bestand aus zwei Akten, welche durch ein Ballett miteinander verbunden waren. Es erscheint wahrscheinlich, daß hier Noverres berühmtes Ballett „*Fêtes ou Jalousies du Sérail*"[4]) den Zwischenakt füllte und daß die dazugehörige Musik von Mozart stammte. Eine Partitur ist zwar leider nicht erhalten. Jedoch besitzt das Mozarteum in Salzburg [n. 60] 4 Blätter mit 8 beschriebenen Seiten (Querformat); handschrittliche Skizzen Mozarts zu einem Ballett „*Le gelosie del Seraglio*". Es umfaßt 32 Nummern. Diese Skizzen sind in No. 1 und 2 in der Art eines Klavierauszuges gesetzt, weiterhin ist nur die Oberstimme gegeben, ganz selten ist ein Hinweis für die Instrumentation gemacht. Mehrfach finden sich Namen von Tänzern, wie Pick, la Cinetti, Casacci, Morelli, Salomoni, wodurch die Datierung dieses Balletts sicher zu geben wäre, wenn sich ein Theaterzettel oder eine Beschreibung jener Feierlichkeiten auffinden ließe.

Ueber die Musik selbst läßt sich nicht viel aussagen. Durchweg herrscht der $^{2}/_{4}$ Takt vor. Vielleicht wollte Mozart Anklänge an Türkenmusik geben; man beachte die stereotype Rhythmik

$^{2}/_{4}$

in No. 14 und die schweren Viertelschläge am Abschluß der beiden ersten Perioden in demselben Stück. Sicher ist auch No. 26, das dem berühmten Tänzer Le Picq zugedacht war, ein solcher Versuch durch die Rhythmik nationales Kolorit zu geben. Dasselbe gilt von der zweiten Periode in No. 10. Auch in Nr. 22 ist diese Absicht deutlich zu erkennen.

---

[1]) Kl. A. Kgl. Bibl. Berlin.
[2]) St. Ms. Kgl. Hausbibl. Berlin.
[3]) St. Ms. Kgl. Hausbibl. Berlin.
[4]) cf. G. A. I. p. 208.

Für No. 13, 16 und 21 gilt dasselbe. Ein hübsches Jagdsätzchen steht in No. 13. Das beigeschriebene „Co“ soll zweifellos auf die Besetzung mit Hörnern hinweisen. Sätze von innigem Ausdruck haben wir in No. 6, einem Oboenstückchen, sodann in dem F-Dur-Teil von No. 18, dem Oboengesang in G-Moll (No. 28 2. Teil) und dem für „Corni und Viole“ gedachten No. 30. Programmatischen Charakter trägt No. 3. Wahrscheinlich wird — wie die Fanfare vermuten läßt — hier der Einzug des Sultans in den Harem gezeichnet. No. 7 fällt auf durch seine zerrissene Melodik und die großen Intervallsprünge. Vielleicht sollte dadurch die Wut der verschmähten Geliebten zum Ausdruck gebracht werden. Jedoch kann man leider nur Vermutungen darüber aufstellen. Von besonderem Interesse ist schließlich noch ein Anklang an das spätere, 1775 entstandene Violinkonzert Mozarts in A-Dur [Köch. 219] in dem Hauptthema des Schlußsatzes, das wir in diesen Skizzen in ähnlicher Form in No. 8 treffen und das wortgetreu in dem Finale unseres Entwurfes auftritt.
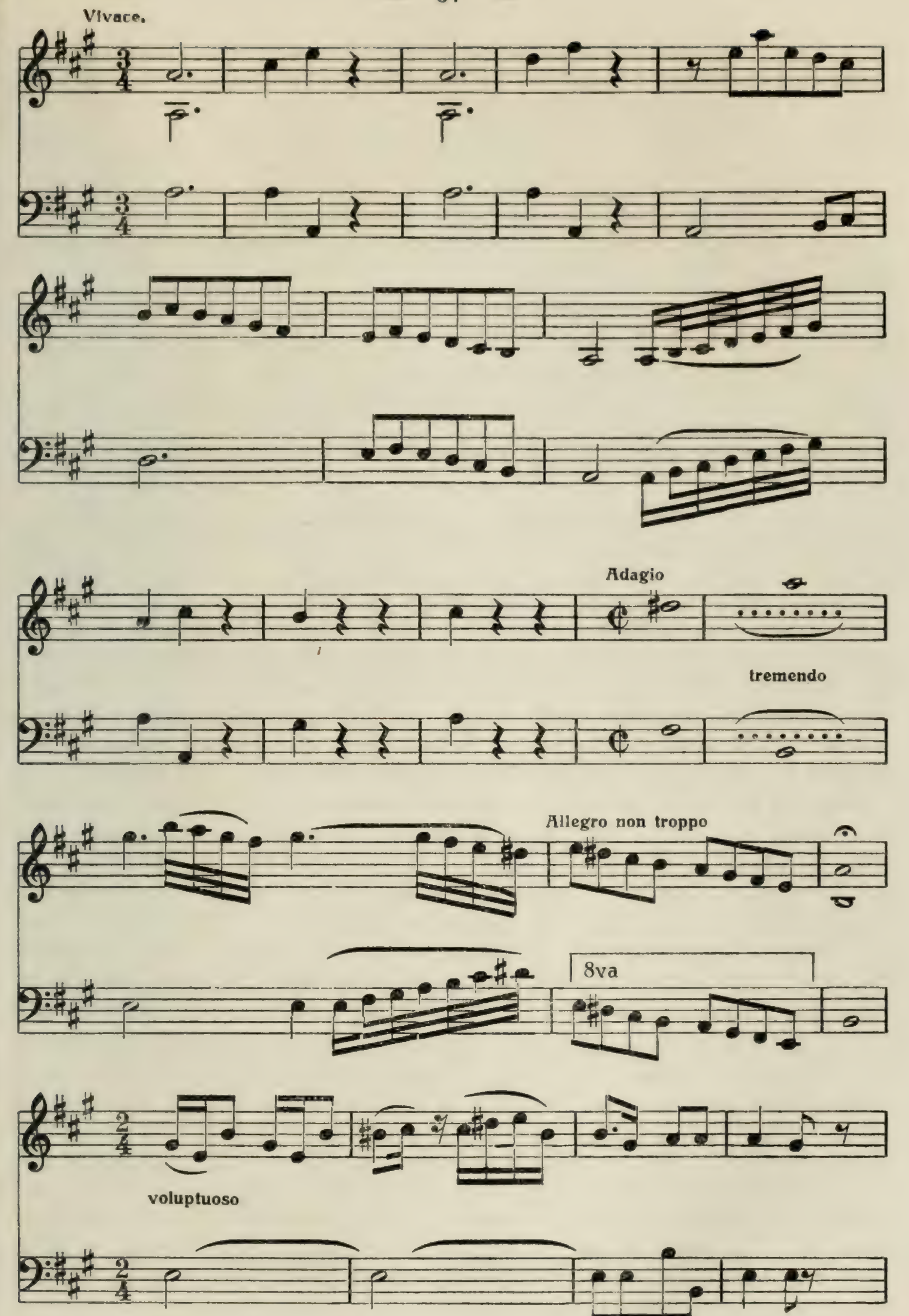
Auch das zweite für Noverre von Mozart geschriebene Ballett hat ein seltsames Schicksal gehabt. Im Jahre 1778 war Mozart mit seiner Mutter von Mannheim aus nach Paris gekommen. Dort knüpfte er sofort seine Beziehungen zu Noverre wieder an. Dieser bot ihm einen Operntext an. Mozart schreibt darüber am 5. April 1778 (11): „Ich werde nicht einen Akt zu einer opera machen, sondern eine opera, ganz von mir, en deux acts, mit dem ersten Akt ist der Poet schon fertig. Der Noverre (bey dem ich speiss so oft ich will) hat es über sich genommen, und die idée dazu gegeben, ich glaube, es wird Allexandre und Roxane werden.“ Am 14. Mai schreibt er weiter darüber (12) „— ich werde nun bald, glaube ich die Poesie zu meiner opera en deux acts bekommen. Dann muß ich sie erst dem Direktor Mr. de Huime (de Vismes) präsentieren, ob er sie annimmt. Da ist aber kein Zweifel nicht; denn Noverre hat sie angegeben; und dem Noverre hat de Huime seine Stelle zu danken. Noverre wird auch bald ein neues Ballett machen, und da werde ich die Musique dazu setzen.“ Am 3. Juli schreibt er noch einmal über seine Opernpläne (13): „mit der opera ist es dermalen so: man findet sehr schwer ein gutes Poëm. Die alten, welche die besten sind, sind nicht auf den modernen Styl eingerichtet, und die neuen sind alle nichts nutz; denn die Poesie, welches das einzige war wo die Franzosen haben darauf stolz seyn können, wird izt alle Tag schlechter — und die Poesie ist eben das einzige hier was gut seyn muß, weil sie die Musique nicht verstehen — es sind nun 2 opern in aria die ich schreiben könnte, eine en deux acts, die andern en trois. Die en deux ist Alexandre et Roxeane — der Poet aber der sie schreibt ist noch in der Campagne — die en trois ist Demofont (von Metastasio) übersezt, und mit Chören und Tänzen vermischt, und überhaupt auf das französische Theatre arrangirt. Von dieser habe ich auch noch nichts sehen können.“ Diese Opernpläne haben sich leider zerschlagen. Wir wissen auch nicht, welcher Art das ihm von Noverre angebotene Libretto war. Auf die

Bedeutung des Textes für eine Oper hat ihn zweifellos Noverre nachdrücklich hingewiesen. Es ist ein verführerischer Gedanke, zu glauben, daß Mozart durch Noverre den Tanzreformator, der die Schäden der alten Oper so klar erkannt hatte, ein Libretto von dem streng dramatischen Stil der Gluckschen Reformopern erhalten hätte. Vielleicht wäre Mozart für die Entwicklung des Gluckschen Musikdramas von größter Bedeutung geworden, wenn jene Pariser Pläne zur Ausführung gelangt wären. Nur das erwähnte Ballett, um das ihn Noverre gebeten hatte, ist wirklich komponiert worden. Auf eine Anfrage des Vaters, wie es darum stehe und was es ihm eingebracht habe, schrieb er am 9. Juli 1778 (14): „. . . wegen dem Ballet des Noverre habe ich ja nie nichts anders geschrieben, als daß er vielleicht ein neues machen wird — er hat just einen halben Ballet gebraucht, und da machte ich die Musique darzu — das ist, 6 stücke werden von andern darin seyn, die bestehen aus lauter alten miserablen französischen arien, die sinfonie und Contredanse, überhaupt halt 12 stücke werde ich dazu gemacht haben — Dieser Ballet ist schon 4 mahl mit gröstem beyfall gegeben worden — ich will aber izt absolument nichts machen, wenn ich nicht voraus weis was ich dafür bekomme, denn dies war nur ein Freundstück für Noverre." — (15)

Ueber den Titel des Balletts herrschte völliges Dunkel. Am 11. Juni 1778 fand in der Académie royale de musique die Erstaufführung der Oper Piccinnis „*Le Finte gemelle*" statt. Den Beschluß des Abends bildete ein neues Ballett Noverres „*Les Petits Riens*". Das Programm dazu ist verloren, jedoch läßt sich sein Inhalt nach dem Bericht des Journal de Paris vom 12. Juni 1778 erraten. Es war ein anakreontisches Ballett und zerfiel in drei Teile. In der ersten Szene wird Amor in einem Käfig gefangen, die zweite bringt ein Schäferidyll, in der dritten täuscht eine als Knabe verkleidete Schäferin zwei Gespielinnen. Der Name des Komponisten war — wie es durchweg üblich war — nicht genannt.

Im Jahre 1872 fand Victor Wilder in der Bibliothek der Großen Oper in Paris (16) eine 74 Seiten umfassende, sauber von einer Hand geschriebene Partitur mit dem Titel „*Les Petits Riens*" Ballet de Mr. Noverre 1778. Sie umfaßt eine Ouverture und 20 Nummern. Wilder hat einwandfrei nachgewiesen, daß die Ouverture und 14 Stücke von Mozart herrühren. Diese Musik liegt mehrfach im Neudruck vor (17) und ist von Wilder und Jahn-Deiters ästhetisch gewürdigt worden (18), so daß eine Analyse des Werkes hier überflüssig ist.

Wir haben gesehen, daß Noverres Reformideen einen breiten Einfluß gewannen und daß selbst vollständige Ballette von ihm übernommen wurden, so z. B. in Mannheim, wo der dortige Ballettmeister Lauchery ganz in den Bahnen Noverres wandelte. Es ist daher auch von Interesse, zu untersuchen, ob die Komponisten dieser Ballette, die nicht mehr dem persönlichen Einfluß Noverres unterstellt waren, eine freiere Gestaltung in ihren Werken aufweisen. Das gilt entschieden von dem Ballett *Renaud et Armide* von Christian Cannabich (19). Hier findet sich ein Vivace mit starken dramatischen Akzenten:


Vivace.
Adagio
tremendo
Allegro non troppo
8va
voluptuoso

Der gleichfalls in Mannheim tätig gewesene Carlo Giuseppe Toeschi (20) zeigt in seinen Balletten nicht den dramatischen Schwung und die Ausdruckskraft Cannabichs. Jedoch findet sich in seinem Ballett „*Cephale et Procris*[1]) in No. 4 ein breit angelegtes, frei gearbeitetes Stück mit mehrfachem Tempo- und Tonartenwechsel. Seine übrigen Ballette dagegen wie *Endimion, Enée et Lavinie* oder *Le feste del Seraglio,* stehen mehr auf dem Boden des alten Divertissements. Rein musikalisch stehen die beiden Mannheimer Musiker den Stuttgarter und Wiener Komponisten keineswegs nach.

Versuchen wir das Ergebnis unserer Betrachtung Noverrescher Ballettmusik zusammenzufassen, so ergibt sich als musikgeschichtlich wertvolle Ausbeute die Aufdeckung einer Reihe kleinerer Talente, deren technisches Können Achtung verdient und deren melodische Erfindung durchweg die freundliche Volkstümlichkeit, die Schlichtheit und Wärme der Empfindung aufweist, die wir an den Wiener Klassikern lieben und verehren.

Für die musikgeschichtliche Entwicklung haben diese Musiker nichts Neues gebracht. Ihr Orchester ist das in ihrer Zeit übliche: Streicher mit je 2 Oboen, Flöten, Fagotten, dazu Hörner, Trompeten, Timpani; in Ausnahmefällen Posaunen und Klarinetten. Die Holzblasinstrumente, besonders die Oboen, werden gerne solistisch verwendet meist in stereotyper Weise bei Klagerufen usw. Im allgemeinen zeigen sie wenig Selbständigkeit, sie schließen sich meist unisono an die Violinen an. Diese selbst gehen auch häufig im Einklang zusammen. Die Viola ist in der Mehrzahl der Fälle mit dem Baß in Oktaven geführt. Das Fagott ist auch meistens mit diesem identisch. Jede Art feineren Konzertierens fehlt. Ein individuelleres Orchesterkolorit findet sich sehr selten.

Mit Ausnahme der wenigen in unserer Betrachtung zitierten Fälle ist die Form der Sätze liedmäßig, meist vielteilig in Perioden von 4, 6 oder 8 Takten. Kontrapunktische Arbeit oder eine verfeinerte thematische Verarbeitung ist kaum zu finden, Oft treffen wir ausgesprochene Tanzsätze wie Gavotten. Die Chaconnen fehlen nirgends. Sie sind lang ausgesponnen, oft mehrsätzig mit Rondeaus wechselnd. Ihre ästhetische Bedeutung ist etwa die der Finales in der Opera buffa.

Die Rhythmik zeigt wenig originelle Art. Wir finden vorzugsweise $^2/_4$, $^3/_4$ und $^6/_8$-Takt, aber auch punktierte Rhythmen sind sehr häufig, namentlich in Märschen. Sie läßt aber überall den Urquell dieser Musik erkennen: die Kunst der Franzosen, besonders Rameaus. Auf die Bedeutung seiner Tanzmusik hat Hermann Kretzschmar hingewiesen. Französische Einflüsse lassen sich bei all den genannten Musikern aufweisen, bei Rodolphe und Toeschi mehr als bei Deller und Aspelmayr. Sie sind oft schon in der Bezeichnung der Tanzsätze zu erkennen, besonders aber in der Prägnanz des Ausdrucks und der freien

[1]) St. Ms. Gr. Hofbibl. Darmstadt.

Behandlung der Form. In glücklicher Mischung ist dieser französische Geist mit wienerischem Temperament, anmutiger, leicht sentimentaler Schwärmerei und schlichter Volkstümlichkeit gepaart. Dies gibt all diesen Partituren trotz der Enge ihres Gefühlskreises und der Monotonie des Orchesterklangs ihren eigentümlichen Reiz.

So ist es sicher nicht das geringste Verdienst Noverres, gerade die kleineren Begabungen unter den Musikern seiner Zeit zu achtbaren künstlerischen Leistungen herangezogen zu haben. Daß von den freigestalteten Sätzen der Noverreschen Ballettmusik wesentliche Einflüsse auf die Programmusik und vor allem auf die Gattung des Melodramas geübt wurden, hat Hermann Abert in seinem Aufsatz über „Noverres Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition" (Jahrbuch Peters 1908) nachgewiesen. Es wäre einer speziellen musikhistorischen Untersuchung wert, dieser gegenseitigen Beeinflussung im einzelnen nachzugehen. Vor allem wäre es von Interesse, den Einfluß Noverres auf die Balletteinlagen in den Opern des 18. Jahrhunderts zu untersuchen.

Einer solchen Arbeit würde ein reichlicher Lohn und eine reiche Ausbeute vor allem durch die intensive Beschäftigung mit dem Schaffen Glucks erwachsen.

Diese Monographie des Ballettmeisters Noverre sollte zunächst ein Bild seines Wirkens und seiner Werke entwerfen. Auf dem Hintergrund einer solchen Darstellung wird es möglich sein, den Ausstrahlungen seines Einflusses auf die Einzelkünste erfolgreich nachzugehen.

Anmerkungen.

1. Die „Biographie nouvelle des Contemporains etc. par MM. A. V. Arnault, A. Jay, E. Jony, J. Norvins“ Paris 1824 gibt den 27. März als Geburtsdatum an. Sie steht damit in Widerspruch mit dem Datum, das auf der Sterbeurkunde verzeichnet ist.
2. Raoul Charbonnel, La Danse, Paris (o. D.), p. 205.
3. G. A. IV, p. 79 ff.
4. Das Archiv der Oper in Paris enthält (Carton A 1 Engagements 1751—1781) einen Erlaß des Ministers vom 24. Juli 1753, betreffend die Neubesetzung der Stelle des maître de danse à l'école de l'Académie Royale de musique, worin es heißt: cette place ne pouvant plus être remplie par le Sr. Dupré avec toute l'attention et l'assiduité desirables, tant dans les fonctions de cette place, que dans celles y attachées consistant a servir d'ayde au maître des Balletts, à avertir les danseurs et danseuses, et veiller à l'exactitude du service du théatre, le dit Sr. Dupré sera dechargé de ce service.

   In dem Etat des Sujets non compris sur l'Etat . . . . (ebenda) ist vermerkt: Le Sr. Dupré Danseur a raison de 48 Louis d'or par chaque representation ou il danse, et en outre de 480 Louis d'or de gratification à la fin de chaque année pour supplement des représentations dans lesquelles il n'a pas pû danser: environ 6000.—
5. Paris archive de l'opéra Carton A 1.

   A. Fon. an. de 17 7 bre 1743 il a déjà quelques temps, Monsieur, qu'on m'a fait des représentations a l'occassion du S. Dupré et on m'a assuré en dernier lieu qu'il n'est plus en état de composer les ballets, et d'exécuter luy même les parties de la danse, qui luy sont propres, de manière que le public seroit incessament privé de sa composition et de l'exécution qu'il a faite avec tant de succès jusques à présent des differents caracteres qui luy étoient reservés si il restoit chargé du tout, il paroit plus convenable qu'il s'abstienne à l'avenir de la composition qui prend beaucoup de temps est qui est fatiguante au moyen de quoy, il sera plus en état de danser dans les entrées qui luy sont destinés et ou le public le voit toujours paroître avec beaucoup de satisfaction, vous voudrez bien luy faire part de cette disposition et vous y conformer vous même, je vous suis, Monsieur, très parfoitement devoué Maurepas.
6. G. A. II, p. 65 ff.
7. Cf. F. A. Hedgcock, David Garrick et ses amis français. Paris 1911. p. 78 s. l. Eine sorgfältige, sehr aufschlußreiche Arbeit.
8. Wie übereinstimmend in fast sämtlichen Quellen berichtet wird.
9. Jean-Jacques Ollivier, Les comédiens français dans les cours d'Allemagne 4 Bde. Paris 1901 ff.
10. Brief Friedrichs II. an die Markgräfin von Bayreuth vom 5. Oktober 1747.
11. Lettres et Pensées du Maréchal Prince de Ligne publ. par Mme. La Baronne de Staël-Holstein, 3e éd. Paris 1809.
12. Für alle Nachrichten, die das Musikleben von Lyon betreffen, sei hier ein für alle Mal verwiesen auf das mit gründlichem Fleiß und sorgfältigster Gewissenhaftigkeit gearbeitete Werk von Léon Vallas, La Musique à Lyon au dix-huitième siècle. Tome I: La Musique à l'académie (Éditions de la Revue Musicale de Lyon, novembre 1908). Der zweite Band, der die Oper behandeln wird, steht noch aus. Von demselben Verfasser sei noch ein Aufsatz angeführt: Noverre à Lyon, in der Revue musicale de Lyon, 8e année No 7 (27 Novembre 1910). Beiden Arbeiten sind meine Angaben über Noverres Lyoner Zeit entnommen. Der Güte des Verfassers verdanke ich außerdem die Exzerpte aus den Affiches de Lyon.

13. Über Monnet vgl. Arthur Heulhard, Jean Monnet, Vie et aventures d'un Entrepreneur de spectacles au XVIIIe siècle. Paris 1884.
14. L'Observateur littéraire par l'abbé de Laporte 1759, p. 274.
15. F. A. Hedgcock a. a. O.
16. Vgl. (Boaden) The private correspondence of David Garrick with the most celebrated persons of his time . . . London 2 vol. in 4° 1831 u. 1832.
17. Boaden a. a. O. II, p. 379.
18. Ebenda II, p. 381.
19. Ebenda II, p. 382.
20. Ebenda II, p. 386, ff; 389.
21. Ebenda II, p. 391.
22. Hedgcock a. a. O., p. 71 ff.
23. Boaden a. a. O., p. 396 u. 410.
24. Fitzgerald, P., The Life of David Garrick, 2 vol. 8°, London, New and revised edition, 8°, 1899, p. 161.
25. Journal Étranger par l'abbé Prévost, Grimm, Toussaint, Fréron, Deleyre, Arnaud et Suard, etc. 1754—62, environ 45 vol. in 12; avril 1754 — septembre 62 second volume décembre 1755 p. 223, (benutztes Exemplar: Paris Bibliothèque nationale Z. 21 730 ff).
26. A. Choron et F. Fayolle Dictionnaire historique des Musiciens, Paris 1817.
27. Léon Vallas, Rev. Mus. de Lyon (27 Novembre 1910, p. 213 ff.).
28. Charles Edwin Noverre, The life and works of the chevalier Noverre. London o. J. (1882), p. 15 u. 16.
29. H. Abert, Niccolo Jommelli p. 65 ff.
30. Krauss-Abert, p. 511 ff.
31. Sittard: Zur Geschichte der Musik . . . am württembergischen Hofe, p. 59 und Beilage VI.
32. Abert, Nic. Jommelli, p. 302 ff.
33. Charles Edw. Noverre, Life and works etc., p. 22/23.
34. C. F. Pohl: Joseph Haydn I, p. 79 ff, u. II, p. 109 ff.
35. Joh. Heinr. Friedrich Müller, Genaue Nachrichten von beyden kais.-kgl. Schaubühnen . . . . in Wien, Preßburg, Frankfurt und Leipzig 1772, p. 109 ff.
36. Ebenda, p. 81 ff und Theatralkalender von Wien für das Jahr 1772, p. 93 ff.
37. O. Jahn: W. A. Mozart, 1. Aufl. I., p. 224.
38. Pohl a. a. O. II, p. 118 sagt, daß Noverres Kontrakt 1774 zu Ende ging, und Müller, Abschied u. s. w. p. 89 schreibt, daß Noverre Ende 1775 nach Mailand berufen wurde. Diese Angaben widersprechen dem gesicherten Datum 1771 für die Reise zu der Mailänder Hochzeitsfeierlichkeit. Es wäre dann anzunehmen, daß Noverre bald nach Beendigung der Festlichkeiten wieder nach Wien kam und später erst ein dauerndes Engagement in Mailand einging. Dafür liegt jedoch kein zwingender Beweis vor. Auch findet sich dann für die von den Quellen erwähnten Kunstreisen in Neapel und Lissabon keine Zeit. Der Biograph Charles Edwin Noverre gibt für die in Frage stehenden Daten keine Anhaltspunkte.
39. Joh. Fr. N. Müller: Abschied von der k. k. Hof- und National-Schaubühne Wien 1802, p. 91.
40. Pohl a. a. O. II, p. 121.
41. Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister etc. Revue sur les textes originaux etc. . . . par Maurice Tourneux, Paris. Garnier Frères (o. J.), Bd. XI, p. 322 ff.
42. Charles Edwin Noverre a. a. O., p. 126, dem ich die Angaben für diese Londoner Zeit entnehme.

Anmerkungen zu dem Kapitel: Noverres Beziehungen zur Musik.

1. L. Vallas, Revue mus. de Lyon 27 Nov. 1910. Der Liebenswürdigkeit des Verfassers verdanke ich auch die folgenden Notizen.
   Actes d'état civil. Lyon Paroisse St. Pierre und St. Saturnin.
   Taufen seiner Kinder:
   13. November 1754, 3. Oktober 1755, 2. April 1758, 5. Dezember 1759, 8. März 1767. Begräbnis eines Sohnes 15. April 1767. Hochzeit einer Tochter mit dem Musiker Jean Antoine Duclos, 9. März 1773.
   Am 19. April 1779 Beerdigung von François Granier, Musiker, 62 Jahre alt, rue du Griffon, am Tage vorher gestorben.
2. Ebenda, p. 215.
3. Six sonates pour un violoncelle avec la basse continue dédiées à Monsieur Flachat de St. Bonnet prévôt des marchands de la ville de Lyon. Par Mr François. Granier ordinaire de l'académie des Beaux Arts. Premier œuvre . . . A. Lyon, chez Mr de Brotonne, rue Mercière. A Paris aux adresses ordinaires . .
4. H. Abert, a. a. O., p. IX.
5. Über seine Lebensgeschichte vgl. ebenda, p. XVIII f.
6. Ebenda, p. XXIII.
7. Partitur auf der Großh. Bibliothek in Darmstadt.
8. Denkmäler der Tonkunst in Österreich XV, 2., p. XXII ff.
9. Das Programm in der G. A. III, p. 109 ff.
10. Das Programm in der G. A. III, p. 35 ff.
11. L. Schiedermair: Die Briefe W. A. Mozarts, München und Lpz. 1914 I, p. 189.
12. Ebenda I, p. 195.
13. Ebenda I, p. 203.
14. Ebenda I, p. 210.
15. Otto Jahn: W. A. Mozart, 1. Aufl. II, 278 und Hermann Deiters in der 4. Aufl. des Jahnschen Werkes I, 546 klagen darüber, Mozart sei von Noverre ausgenützt worden. Dieser Darstellung der Verhältnisse muß entschieden begegnet werden. Es war durchaus Brauch, die Komponisten von Balletten auf den Theaterzetteln nicht zu nennen. Außerdem muß man bedenken, daß Noverre, obwohl er sich der allerhöchsten Protektion erfreute, doch selbst ganz bald den Intriguen seiner Kollegen erlag, so daß sein wirklicher Einfluß nicht sehr weit reichte.
16. Victor Wilder: Le Ménestrel, 38e année No. 52 (1872), 39e année Nr 9 (1873).
17. Ch. E. Noverre a. a. O., p. 90 ff. Kl. Auz. v. Renaud de Vilbac.
18. Deiters-Jahn a. a. O. I, p. 548 ff.
19. Christian Cannabich (1731—1798) lebte in Mannheim und München als Konzertmeister. Als Komponist gehört er der Schule von Johann Stamitz an.
20. Carlo Giuseppe Toeschi (1724—1788) lebte in der gleichen Eigenschaft wie Cannabich in Mannheim und München. Als Komponist wandelt er auch in den Bahnen der Mannheimer Sinfoniker.
21. Hermann Kretzschmar: Führer durch den Konzertsaal. 4. Aufl. 1913, I. Abt. I. Bd., p. 58 ff.

Anhang.

I.

Kontrakt zwischen Jean Georges Noverre und David Garrick aus dem Jahre 1755.[1])

„Nous soussignés, Jean Georges Noverre d'une part, et David Garrick d'autre part, sommes convenus de ce qui suit, sçavoir que moi Noverre m'engage à me transporter à mes frais à Londres le quinze du mois d'Octobre de la présente année, pour y composer tous les ballets d'invention au choix du dit Signor Garrick, pour le temps de la saison: c'est à dire, jusqu'à la clôture de son théâtre; et si je suis en état de danser, je m'engage de la faire; comme aussi de mener ma sœur, en qualité de seconde danseuse, et pour figurer même dans les ballets en cas de besoin. Le signor Garrick s'engage de sa part à me payer, le temps de la saison, la somme de quatre cent cinquante louis d'or de France par portions égales de mois en mois, qui me seront payés à ma volonté, soit à Paris par Mr. Silvain, banquier, ou à Londres par le dit Signor Garrick. Les susdits quatre cent cinquante louis d'or serviront d'appointement pour moi et ma sœur, sçavoir trois cent cinquante guinées ou louis d'or de France pour moi, et cent louis pour ma sœur, et outre le dit Signor Garrick s'oblige à m'accorder un bénéfice, et à y représenter, moyennant que je paye les frais ordinaires de son théâtre, et s'engage à me fournir toutes les choses nécessaires à l'usage de son spectacle et à l'exécution de mes ballets. Voulons que le présent engagement, fait double entre nous par distance de poste, ait autant de force et de valeur que s'il étoit passé par devant notaire, aux peines de cent louis d'or de dedit pour les premiers contrevenans; et à cet effet nous hipotecquons pour la solidité du présent engagement tous nos biens, meubles et immeubles, présents et à venir; si mon accident m'empêchoit de danser, cela ne changeroit aucune chose à mon engagement, et je serois payé en entier de mes appointemens seulement pour la composition des ballets. En foi de quoi nous avons signé le présent engagement par distance de poste.

A Paris, ce cinq Février, mil sept cent cinquante cinq. J. G. Noverre."

II.

Theaterzettel der ersten Aufführung des Ballet chinois in London.[2])

By his Majesty's Command.

Theatre Royal, in Drury Lane.

This present Saturday, being the 8 th of November 1755, will be presented a comedy, called

The Fair Quaker of Deal.

Bean Mizen, by Mr. Woodward.

Commodore Flip, by Mr. Yates.

Arabella Zeal, by Miss Macklin.

Belinda, by Miss Houghton.

The Fair Quaker, by Mrs. Davies.

To which will be added, a New Grand Entertainment of Dancing, called

---

1) cf. Boaden II, p. 383. Orthographie und Interpunktion werden in dieser und den folgenden Urkunden und Briefen getreu den Originalen wiedergegeben.

2) Ch. Edw. Noverre: Life and works of the chevalier Noverre, p. 12.

The Chinese Festival

composed by Mr. Noverre.

The Caracters by

Mons. Delaistre, Signor Baletti, Mr. Lauchery.

Mr. Noverre, Junr.,	Mons. L. Clert,
Mr. Dinnison,	Mr. Harrison,
Mons. St. Leger,	Mr. Granier,
Mr. Shawforth,	Mr. Hurst,
Mr. Mathews,	M. Sarney,
Mons. Pochee,	Mr. Walker,
Mrs. Vernon,	Miss Noverre,
Mr. Morris,	Mrs. Noverre,
Mr. Booker,	Mrs. Gibbons,
Mr. Sturt,	Mad. Charon,
Mr. Atkins,	Mad. Nousselet,
Mr. Ackman,	Mrs. Preston,
Mr. Walker,	Mad. Nouend,
Sig. Pietro,	Mrs. Phillips,
Mrs. Addison,	Mrs. Lawson,
Little Pietro,	Miss Noverre,
Mr. Sorase,	Mr, Clough,
Mr. Achman,	Mr. Allen,
Mr. Jefferson,	Mr. Gray,
Mr˙ Burton,	Mrs. Bradshaw,
Mr. Mare,	Mrs. Hippisley,
Mr. Vaughan,	Mrs. Matthews,
Mr. Chambers,	Mrs. Simpson, and
Mr. Bulbrick,	Miss Mills.

With New Music, Scenes, Machines, Habits, and other Decorations.

Boxes, 5 s. Pit, 3 s. First Gal., 2 s. Upper Gal., 1 s.

Places for the Boxes to be taken of Mr. Varney, at the Stage-door of the Theatre.

No person can possibly be admitted behind the Scenes, or into the Orchestra.

Nothing under full price will be taken during the whole performance.

III.

Notizen aus den Akten des K. Württembergischen Geheimen Haus- und Staatsarchivs, betreffend die Anstellung Noverres und des Balletcorps nach 1760.

[Aus württ. Landschreiberrechnungen und Rentkammerprotokollen K 44 F 18; und aus Oberhofmarschallamt 43. 18. 590 zum Teil bei Sittard in Beilage VI erwähnt.]

1. März 1760: Noverre, Ballet-Meister, und dessen Ehekonsortin als Comödiantin, auf 6 Jahr, miteinander 5000 fl. und je 200 fl. Reysegeld.

6. Juli 1760: dieselben beide auf 15 Jahre, Noverre 3500 fl. mit Inbegriff der im Kammeranschlag zu berechneten Fourage auf 2 Pferdt, sodann noch a parte 130 fl. Chaussure-Geld, seine Ehe-Consortin aber jährlich 2500 fl. Besoldung, beide taxfrei.

25. April 1761: auf jährlich 4000 fl. an Geld für Noverre, 10 Aymer Wein, 20 Meß Holz und demnächst quartaliter 100 fl. für die Copiatur der Ballets, wovor er die dazu erforderlichen Schreib- und andere Materialien als Holz, Licht etc. anzuschaffen hat.

5. Mai 1761: dem Balletmeister Noverre statt des ihme zugesicherten freien Quartiers allhier und in Ludwigsburg von Georgii h. a. an ein jährlicher Hauszins von 400 fl.

6. July 1760: Tänzerin Nanette Sauveur, 15 Jahre lang, nämlich bis Ostern 1775 1500 fl. Gage nebst 130 fl. Chaussure-Geld ohne Taxe.

25. April 1761: Tänzer Vestris jun., von Paris auf 6 Jahre bis Ostern 1767 als erstem Serieur-Tänzer, jährlich Gage von 2200 fl. nebst 130 fl. Chaussure-Geld, ohne Taxe, zu Bestreitung der Reyßkosten anhero 25 und Retour 25 Carolins.

5. Mai 1761: Pietro, Vater und Sohn, Figuranten auf weitere 6 Jahr, zusamme mit Inbegriff der Chaussure-Gelder jährlich 2400 fl. Gage, Taxfrei.

5. Mai 1761: den Figuranten Le Picq aufs neue zu engagiren biß Ostern 1767, Besoldung jährlich 600 fl. und 100 fl. Chaussure-Geld, ohne Taxe. Und da zugleich H. D. die gest. Absicht hegen, ermeldten Le Picq durch den Balletmeister Noverre im Serieur-Tanzen besondere Instruktionen zu geben und ihm zu dero Herzoglichen Diensten in diesem Talent perfektionieren zu lassen, vor welche Bemühung Hst. dies. ihme Balletmeister eine Renumeration von 1500 fl. gist. zugesagt haben und demselben anjetzo schon sobald möglich bezahlt wissen wollen; so etc.

27. July 1761: die Tänzerin Nency Levier aufs neue in Diensten zu behalten von Ostern h. a. an, so lange sie in Diensten bleiben wird, eine neue jährliche Gage statt bißhero bezogener 1000 fl. von 2200 fl. Taxfrei, nebst dem bißhero bezogenen Chaussure-Geld etc.

14. Oktober 1761: Tänzer Balletti, und einen neuen Accord auf 6 Jahre bis Georgii 1767, jährlich 2000 fl., Chaussure-Geld 130 fl. und seiner Zeit zu seiner Retour Reise 200 fl., eine Gratifikation von 500 fl. zu Bezahlung eines Theils seiner Schulden.

5. Mai 1762: Der Tänzer du Pancel auf 3 Jahre von Lichtmeß d. J. ab jährl. 800 fl. und 120 fl. Chaussure. Tänzerin Lotti 300 fl., Tänzerin Armeny auf ein weiteres Jahr wie bisher.

31. August 1762: dem nach Paris verschickten Balletmeister Noverre 600 fl.

3. September 1762: Tänzerin Antonia Guidi auf Ein Jahrlang bis Juny 1763 1000 fl. überhaupt für alles und 200 fl. Reisegeld.

1. November 1762: Tänzer Jean Deauberval, als premier Danseur jährlich Gehalt 2500 fl. und 130 fl. Chaussure-Geld bis Ostern 1764 und Reyßkosten hieher 25 Louisdors und ebenso viel zurück.

16. November 1763: Balletmeister Novèrre die fourage auf 2 Pferde.

9. März 1764: dem Balletmeister Novèrre sind 10 Eimer Wein auszufolgen.

15. Dezember 1764: Noverre und seine Frau erhalten von Martini d. J. 8800 fl.

November 1765: Die Madame Lolli soll von Lichtmeß an jährlich 500 Gulden Zulag bekommen, so ihr zu bezahlen. Dem Tänzer Simonet seynd 400 Gulden Gratification zu geben. Dem Noverre seynd 225 Gulden zu bezahlen, um eine neue Tänzerin kommen zu lassen.

24. Januar 1767: auf die Besoldung des Balletmeisters Novèrre ist wegen seiner der Stad Ludw. schuldigen Hauszinses 625 fl. am Gehalt abzuziehen.

IV.

Bericht des Ministeriums an den Herzog Karl Eugen von Württemberg betreffend die Forderungen Jean Georges Noverre's nach dessen Entlassung.

(Aus Geheimrat Ludwigsburg)
Anb 41 Nro. 14

— —

Zweytens,

hat der Ballet Directeur Novere mittelst übergebener Spezifikation, worinnen er sich meistentheils auf die mündliche Zusicherungen Euer Herzogl. Durchl. berufet, wie auch einiger im Lande schriftlichen Dokumenten, die er aber biß jetzt nicht produciren könne, erwehnt, seine vermeyntlich noch zu machen habende Forderung auff 15 410 fl. berechnet, und in folgenden besonderen numeris specificirt, als

Nro: 1

2175 f. . . . als die Nachforderung seiner Gage auf das Quartal Lichtmeß biß Georgii 1767, welcher punct aber, im Falle Euer herzogl. Durchl. bey dem Noverre nicht etwas besonderes zu statuiren gnädigst geruhen sollten, durch die bereits von hier aus an die Herzogl. Deputation geschehenen Verfügung, daß wegen des von denen dimittirten Theatral Personen suchenden Besoldungs Nachtrags es lediglich bey dem genädigsten Befehl Sr. Herzogl. Durchl. sein Verbleiben haben und mithin die Gage nur biß Lichtmeß dieses Jahres lauffen solle, mit erlediget seyn dörfte.

Nro: 2.

240 fl. . . . . Vor allerhand Waaren, welche der Novere zu denen bey der Ankunft des Prinz Friederichs Durchl. aufgeführten 2 Ballets ausgelegt haben will, weßhalb er aber dannach nichts beweisen können, als daß er vorgibt, er habe die von dem Jud Seeligmann und Magazin Inspecteur Bourgoin erhaltene Quittung Euer Herzoglichen Durchlaucht zu aigenen Höchsten Händen zugestellt.

Nro: 3.

55 fl. Vor den dem ältern Vestris bezahlten Auffwechsel vor neun Louisd'or, welcher Forderung halber, und daß ihme solche Vergütung des Aufwechsels von Eurer Herzogl. Durchl. gnädigst aufgegeben worden, derselbe sich hinwiederum mit nichts zu legitimiren vermocht.

Nro: 4.

1100 fl. oder 100 Louisd'or so dem Novere nach einem vorgeblich von Eurer Herzogl. Durchl. in Händen habenden Original-Schreiben /: welches er aber auf geschehenes Verlangen nicht vorzulegen sondern sich nachher damit zu entschuldigen gewußt, daß sothanes Schreiben der Ministre Thonn zu Paris annoch bey Händen habe :/ bey der gemachten Reyße nach Paris von erstermeltem Ministre Thonn hätten ausbezahlt werden, und mithin, da solches nicht geschehen, bemerckte Summe noch zu vergüten seyn.

Nro: 5.

275 fl. Reyß Gelder, welche derselbe nach seinem Vorgeben auf gnädigsten Befehl Sr. Herzoglichen Durchlaucht bey der auf Absterben des Königs Stanislai nach Mez und Lothringen gemachten Reyße avanciren müßen, worüber er aber zum Beweiß der Richtigkeit dieser Forderung nichts weiter produciren können.

Nro: 6.

gibt der Novere vor, ohne sich jedoch mit einem oder andern der gegenwärttigen Praetension halber legitimiren zu können, er habe dem Tänzer Favier auf angebliche Höchste ordre aus seinem Beutel eine Gratification von 100 fl. gethan.

Nro: 7.

Dießer aufgeführte Posten mit 121 fl. 39 cr. laufet als ein würckl. Liquidum in der Theatral-Rechnung. Dahingegen ferner illiquid sind, die

Nro: 8

berechnete 1500 fl. vor Informirung des Tänzers Simonets, item

Nro: 9

die 3850 fl. wegen Unterricht der Mademoiselle Toscani im Tanzen innerhalb 7 Jahren mit jährlichen 50 Louisd'or.

Nro: 10

die vor die Mademoiselle Salomoni auf 3 Jahr aufgerechnete 1650 fl. und deßgleichen auch

Nro: 11

die 1650 fl vor die Mademoiselle Nenci, über welche samtliche 4 Posten, so sich zusammen auf 8650 fl. belauffen, der Novere wieder nicht den geringsten Beweiß vor-

bringen kan, maaßen wegen diesen 4 Persohnen kein gnädigstes Decret vorhanden woraus ersichtlich seyn könnte, daß ihnen vor dem Unterricht des Tänzers Simonet, der Mademoiselle Toscani, Salomoni und Nenci von Euer Herzoglichen Durchlaucht etwas accordiret worden wäre, welches auch um so weniger zu vermuthen, als der Novere vielleicht eben in Absicht auf die zu gebende Informationen in dem Tanzen neben der genoßenen so considerablen Besoldung von Zeit zu Zeit nahmhafte Additionen erhalten.

Nro: 12

fordert der Novere vor 40 Körbe Liqueur, die er von Lyon auf höchste Ordre kommen laßen und die hernach nicht behalten worden in 2. Posten, 880 fl. und 1120 fl . . . .

Es beruft sich derselbe zwar auf verschiedene Persohnen, welche eines Theiles bekräftigen sollen, daß die Liqueurs unter der adresse von Euer Herzoglichen Durchlaucht anhero, auch ein Theil davon in den herrschaftl. Keller gebracht, und erst nach 6. Monaten ihnen wieder zurückgegeben worden, wo er sodann selbige, wiewohl mit einem Schaden von 4000 fl . . an den Roußonel nach Warschau untergebracht habe, dem allem ohngeachtet aber können dieße beede Posten nicht vor erwießen angesehen werden. Gleiche Bewandtnuß hat es vollends mit dem sub

Nro· 13

von dem Novere auf das abgefloßene Jahr praetendirenden und mit 825 fl. angesetzten Praesent, welches ohnehin als eine bloße res gratiae anzusehen ist. Und da übrigens bemeltem Novere in dem clem. Decr: 15 t. Dec: 1764 unter der damalen regulirten Besoldung 400 fl. vor die Copiatur und führende Correspondenz ausgesetzt, von dem Novere aber niemalen copiret, sondern die Copiatur-Kosten an die Gardes Hautboisten besonders decretirt und bezahlt worden, so wird zugleich wegen dieses Puncts Höchster Entschließung anheimgestellt, ob dem Noverre deßentwegen ein Rabbat zu machen oder ob solcher auf sich beruhen solle.

Über alle dieße Anstände aber sollen nun gehorsamst Subsignirte mit der fernerweiten unterthänigsten Anzeige, daß auf Veranlassung des dirigirenden Herrn Ministre Grafen von Montmartin oftermelter Novere wegen seines gehabten Rückstandes, außer den gegenwärthig noch ohnentschiedenen Puncten, auf eine schickliche Arth abgefunden und bereits auch abgereyßt seyn, Euer Herzoglichen Durchlaucht weitere gnädigste Resolution in Unterthänigkeit erwartten. Sich damit p. p. Stuttgardt zu cons. Secreti dem 17 t. febr. 1767

Gr. von Montmartin
von Noeulten
E. von Knießedt
L. von Volgstädt
Renel
[?]
Boettger.

V.

Briefwechsel zwischen Jean Georges Noverre und dem Stuttgarter Hof aus den Jahren 1768—1770 betreffend ein Wieder-Engagement Noverres.

(Aus K. Württ. Geh. Haus- und Staatsarchiv. Oberhofmarschallamt B 582.)

1.

Monseigneur

Mr. Lolly ma Extremement flatté en m'assurant que Votre Altesse Sérénissime se resouvenoit encore d'un homme qui luy est veritablement attaché. Croyez Monseigneur que je Sacrifieray tous les interrets possibles à la gloire de vous servir comme Prince et au Plaisir de vous servir comme homme de génie et comme le Modele des

Princes depuis Louis Quatorze. Lolly est meilleur violon que Bon negociateur, il a un zele ardent pour le service de Votre Altesse, mais il ne peut rien faire avec moy parce quil na aucun Pouvoir et que je ne puis agir dans La Position où je me trouve quavec La plus exacte certitude.

Aureste Mon Seigneur, je Suis et demeureray devoué a Votre Altesse jusqu'à l'idolation et Mon respectueuse attachement pour sa personne me Fera toujours sacrifier l'Interret a Lamour de Le Servir en attendant des ordres de Mon maître.

Je Suis avec un tres profond Respect

Monseigneur De Votre Altesse Serenissime Le tres humble et tres Soumis Serviteur

Vienne le 14 8 bre 1768. Noverre.

2.

Altezza Serenissima!

Non mancho di far sapere a Vostra Altezza Serenissima la Volontà, che il Sign. Noverre averebbe, di ritornare al Suo Servizio, ma presentemente per la Nascita di Vostra Altezza Serenissima sarebbe un poco impossibile, avendo il medemo a faticare per il matrimonio della Principessa Emili, con tutto ciò, se Vostra Altezza Serenissima volesse far scrivere a Lui medemo col noteficarli la sua Volontà, non dubito, che fara di lui tutto ciò, che piacera a Vostra Altezza Serenissima, e col piu profondo rispetto mi protesto a sui piedi, sottoscrivendomi

Devotissimo, obedientissimo, et fedelissimo Suddito

(Ohne Datum.) Lolli.

3.

Je suis charmé, que je viens de recevoir des ordres de S. A. S. Mon Seigneur le Duc, qui outre le plaisir que j'ai de vous ecrire et de m'informer de l'état de votre santé me procurent encore celui de vous faire savoir les gracieuses intentions de S. A. S. en reponse à la lettre que vous Lui avés envoyé sous mon addresse.

Elle m'a ordonné de vous ecrire, Monsieur, que S. A. S. avoit appris avec plaisir les dispositions, ou vous êtes de rentrer dans son service. Mais, ayant d'abord besoin de vous pour son spectacle pendant les fetes de Sa naissance, pour lesquelles il n'y avoit plus de tems à perdre, S. A. S. croioit, que l'arrangement par rapport à votre etat future seroit plus facile à faire, quand vous serés ici: en y ajoutant pourtant, qu'il dependoit de vous, de m'envoyer en attendant vos propositions à ce sujet par le premier courrier, pour les Lui presenter etant persuadé d'avance que sachant, que S. A. S. avoit beaucoup retranché son spectacle vous voudriés vous même les faire en consequence.

Comme S. A. S. n'attend que votre reponse pour se determiner par rapport à la direction de ses ballets, je vous prie Monsieur, de me la faire parvenir le plutot qu'il sera possible: ayant l'honneur d'être

S.[tuttgard] le 28 10 bre 1768.

(Ohne Unterschrift, oft korrigierter Briefentwurf.)

4.

S. A. S. ayant fait faire la revenue (?) des decorations de l'opera Fetonte, m'a ordonné de vous ecrire Monsieur, qu'elle souhaitoit très fort, que le drâme se finit par un ballet à peu prés relatif au sujet et de vous prier, d'en faire la disposition pour être executé, sans pourtant qu'il fut necessaire de faire faire des nouvelles decorations, etant intentioné de s'en servir d'une ou de deux de celles qui nous avons dans le magazin dont il y a entre plusieurs autres par exemple une qui represente les champs Elisées: et qui n'occupant que la moitié du teatre couvriroit facilement la décoration precedente un autre repressentant une belle chambre garnie des tableaux historiques de la même profondeur, un troisième et quatrième des temples très magnifiques plein teatre, dont on formeroit facilement aussi des galleries.

J'ai eu l'honneur d'en parler aujourd'hui à M. Jomelli, qui m'a promis de vous ecrire à ce sujet.

Je suis charmé Monsieur que cette occassion s'est presenté pour vous faire mon compliment sur l'heureux renouvellement de l'année en vous priant (— ? —) de m'accorder la continuation de votre bienveillance et amitié et de me croire avec la plus parfaite consideration.

le 4. janvier 1769.

(Ohne Unterschrift, Entwurf.)

5.

Monsieur

J'ay Recu la lettre que vous mavez fait l'honneur de mecrire en datte du 28 7bre (?) jy Repond sur le champ pour vous dire que je ne puis à mon grand Regret vous donner dans ce moment une reponse decisive Sur le congé que je sollicitte avec ardeur; je lay deja obtenu du Directeur; mais il faut que je l'obtienne de Leurs Majestes qui ne mont point encore honoré de leur ordre pour le carnaval, jl sera encore necessaire que S. M. Limperatrice veuille que je suspende les Lecons que jay l'honneur de donner à Me Larchiduchesse Antoinette, je compte Dans huit jours vous donner une reponse Positive mais pour pourvoir à tout Jl seroit Necessaire que Mr Comeret eut des ordres pour me Compter en cas de departs 200 Ducates pour mes voyages quand au reste je laisse le tout à la disposition de S. A. S. Le Courrier Va partir et je nay que Le temps de vous assurer des Sentiments destime et de Consideration avec lesquels jay l'honneur dêtre Monsieur,

Votre tres humble et tres obeissant serviteur

Noverre.

Vienne, 7. Jer. 1769.

Me. Noverre et Lolly vous Presents Les Respects.

6.

Aprés avoir recu la reponse que vous m'aves fait l'honneur de m'envoyer je l'ai pressenter d'abord à S. A. S. qui m'a ordonné de vous ecrire, Monsieur, que le tems d'ici à son jour de naissance etant trop court pour laisser plus longtems en suspens les preparatifs pour son spectacle et sur tout l'arrangement de ses ballets Elle vous etoit très obligée de la bonne volonté que vous Lui avés fait paroitre à cette occassion. Je Suis donc au desespoir Monsieur de me voir encore privé du plaisir sur lequel je comptois de Vous revoir en peu chez nous. J'espere que le tems diminuera en rien les sentimens d'amitié dont vous me flattés, et que Vous voudrés bien agréer aux lesquels j'ai l'honneur d'etre très parfaitement.

Manheim (?) le 15 janv. 1769.

(Ohne Unterschrift; korrigierter Entwurf.)

7.

Vienne le 22 Jier 1769.

Monsieur

Jay attendu jusquaujourdhuy les Resolutions de S. A. Sme et les 200 Ducates pour mes Voyages javois determiné Lolly à mattendre mais il vient de partir; j'ay donc Lonneur de vous prevenir que nayant pas voulu faire une fausse demarche vis a vis de la Cour il ne seroit plus temps de Solliciter un congé dautant plus que Les ordres du Sme Duc arrivant trop tard je ne pourrois allors luy être daucune Utilité pour les Ballets de Son auguste Naissance je Suis desesperé quune affaire si simple aye trainé en longueur Jeusse bien desiré que mes moyens mussent permis de faire les frais de ce Voyage je serois party aujourdhuy il faut esperer que je seray plus heureux une autre fois et que S. A. S.me ayant envie de revoir mes Ballets me mettra dans un autre moment a même de partir et de me mettre a Ses pieds.

Je Suis avec Respect

Monsieur

Votre tres humble et tres obeïssant Serviteur

Noverre.

VI.

Briefwechsel zwischen Jean Georges Noverre und dem Stuttgarter Hofe aus dem Jahre 1770.

1.

Monseigneur

Je croirois manquer à mon devoir et a l'attachement respectueux que j'ay pour Votre Altesse Sérénissime si je ne la prevenois pas sur la fin prochaine de mon Engagement à Vienne; cette demarche Monseigneur doit dautant plus vous prouver mon zele que Lon me propose de renouveller mon Engagement non Seulement pour trois années mais même pour six où neuf, avec La permission dun congé de Cinq mois dans La Belle Saison; Congé qui me Couteroit a la Verité Cent ducats par mois, cest à dire qu'on me rabatteroit sur 1800 Ducats de fixe 500 Ducats pour mon absence et que du reste je Jouirois du Bal a mon Profit qui m'est accordé toutes Les années en recompense des choses Variées que je compose pour Les rendre Lucratifs objet qui me rapport 2000 florins.

Malgré Ses avantages; jose offrir mes Services à Votre Altesse Sérénissime Si Elle Les agrée je passeray six mois de L'année dans Ses Etats cest a dire 8bre 9bre 10bre, j^{er}, f^{er} et mars, je resteray les autres Six mois de l'année a ma campagne de Lorraine ou je Seray a Ses Ordres Si le Cas ou des circonstances Exigeoient ma Presence.

Je me borneray a demander a Votre Altesse Six Cents ducats dappointements Cent Ducats de Voyage Le Logement le Bois le Vin et le fourage où lequivalent de ces quatre objets en argent.

Quand aux pretentions pour les Objets qui me Restent dus j'en l'aisseray l'arrangement a Votre Altesse Sérénissime qui en Consideration de mon Zéle pour Son Service Voudra peut être Bien avoir la Generosité de moctroyer une petite pension Viagere reversible sur ma femme avec le titre honorifique de Son Agent en Lorraine Si mes propositions Sont agréable à Votre Altesse. Elle daignera me faire parvenir un Engagement pour L'année prochaine 1771. Luy protestant que je ne conclueray rien icy jusquaù (sic) 23 avril temps plus que suffisant pour que Ses ordres (sic) me parvenir, muny d'un Engagement en forme je feray mes Efforts pour accelerer mon depart et pour obtenir mon Congé au Commencement de J^{er} chose qui ne sera pas impossible si je fais un Sacrifice d'Interret.

Je Suis en attendant Les ordres de Votre Altesse Serenissime avec le Respect Le plus profond

Monseigneur
De Votre Altesse Serénissime
Le tres humble tres Soumis et très obeissant Serviteur
Noverre.

Vienne le 25 mars 1770

Briefumschlag. A Monsieur Bhuler conseiller intime de S. A. S. Mgr. Le Duc de Wurtemberg a Stuttgardt.

2.

A Vienne Le 18 avril 1770.

Monsieur

J'ai reçu la lettre que vous m'avéz fait L'honneur de m'Ecrire en reponse de celle que j'avois pris la liberté d'addresser a S. A. S. et je vois entrer avec vous dans des détails qui établiront plus clairement mes prétentions et qui vous convaincront, Monsieur, de toute l'étenduë de mon attachement pour le S^{me} Duc.

Il faut Monsieur, que vous Sachiés avant d'entrer en matiere que jai iccy 1800 Ducats d'apointemens et Environ pour Six cent d'Ecoliers dans la haute Noblesse Sans compter les gratifications de la Cour; qu'il ne tient qu'a moi de renouveller désaprésent mon contract aux mêmes clauses et conditions pour une ou pour trois années.

D'apres cette verité Monsieur, on peut trouver étrange que je Sacrifie Si facilement ce bienêtre et je doix paroitre Surement ou Singulier ou inconséquent; mais lorsque vous Scaurés qu'avec les oeconomies que jái faites, je me trouve audessus de la mediocrité et que je veux Sacrifier mes jnterets a ma Liberté et a la jouissance de ma Campagne, vous verrés alors plus de Philosophie dans mon plan que de legereté: j'ajouterois Monsieur que l'on m'offre icy un congé toutes les années avec la Retenuë des 350 Ducats par mois, de Sorte que Si je restois Six mois absent jl m'en couteroit 900 Ducats formant exactement la moitié de mes gages, mais la longueur du voïage me fera toujours rejetter ce plan qui deviendroit d'ailleurs trop fatigant et trop penible pour ma femme.

j'ai donc crû donner a. S. A. S. une nouvelle preuve de mon zéle pour Son Service et de mon attachement pour Sa personne en lui offrant mes Services avec, j'ose le dire, les prétentions les plus modestes et les plus propres a lui prouver mon désinteressement: j'ai donc vû avec douleur par le contenu de votre Lettre, Monsieur, que S. A. S. ou Se Soucie peu de m'attirer a Son Service, on n'a pas besoin d'un maitre de ballet, puis que la diminution du Logement. du fourage, du bois etca et d'un autre côté l'augmentation du temps ne peuvent Se Combiner avec mes jnterrets et Si jose le dire avec ma réputation: S. A. S. a encore gardé le Silence sur l'objet de la pension relativement a mes prétentions dont la pluspart Sont fondées Sur les Lettres de S. A. S. Titres trop respectables pour etre contestés: je vous Suplie donc Monsieur apres avoir Lû les articles Suivantes de vouloir bien en faire votre rapport a S. A. S.

1° je m'engagerai Six mois de l'année c'est a dire depuis le 15 8bre 1771 jusqu'au 15 avril Suivant, mon engagement icy ne finissant qu'avec mercredy des cendres prochain.

2° je demande 3000 florins, le Logement Le bois le vin, le fourage, ou ces objets en argent comptant.

3° Vingt cinq ducats pour chaque voïage.

4° je m'engagerai pour une année seulement.

5° je Signerai et je mettrai pour clauser de ne jamais rien demander ni En augmentation ni En gratification tant que j'aurai Lhonneur de Servir Le Sme Duc et de renouveller toutes Les années Sur le même pied et cela aussi Souvent que mes Talents pourront lui être agréables.

6° Si pendant mes absences ou mon Semestre, jl arrivoit quelques circonstances ou ma prèsence soit necessaire, je me rendrai aux ordres le S. A. S. moyennant qu'il me paye mon voïage sur le pied de 25. Ducats, Somme Stipulée al'article 3° je serai dans ce cas défrayé de tout et je laisserai a la volonté et a la generosité de S. A. S. de me donner cequ'ellé jugera a propos pour mon Travail.

Voila Monsieur, mes Propositions, j'ose esperer que vous voudrés bien me faire parvenir le plus promptement possible les Intentions du Sme Duc afin que je puisse prendre un partie entre tous ceux qui me sont offerts soit icy Soit a Turin, Soit dans une Cour de votre voisinage; je crois devoir vous le prévenir qu'il faut que votre réponse soit absolument décisive dans les deux cas; et dans celui de l'acceptation entiérement conforme aux articles cidessus détaillés; de quelque maniere que la chose tourne, j'aurai encore la satisfaction d'avoir prouvé, a S. A. S. qu'il n'á pas Eu d'honneur a Talent plus attaché a Son Service que moi et plus scrupuleux a tenir Ses engagements. J'ai l'honneur d'être avec autant d'estime que de consideration Votre tres humble et tres obeissant serviteur Monsieur Noverre.

(Briefumschlag: A Monsieur Bühler conseiller Intime de S. A. S. Mgr. Le Duc-Regnant de Würtemberg a Stuttgardt.)

3 a)

S.A.S. Msgr le Duc m'a ordonné de vous faire connoitre en reponse d'une lettre que Vous Lui aviés ecrite en dernier lieu, qu'Elle avoit très bien pris la nouvelle de la fin prochain de votre engagement à Vienne, accompagné comme elle etoit des marques de Votre attachement pour sa personne: qu'incependament (sic) à cela S. A. S. n'avoit pas trouvé trop forte la demande de 3 m. florins de gages par an, mais qu'ayant retranché

une fois pour tout les personnes de son spectacle le logement, vin, bois, et fourage, Elle s'attendoit de Votre part, que Vous voudriés bien y renoncer aussi bien qu'à l'equivalent, et ajouter encore aux six mois dont vous aviés fait mention celui de septembre à commencer et celui de May à finir le service annuel, en vous reservant les 4 autres pour les passer en Lorraine, à moins que dans un cas extraordinaire votre personne ne fut absolument necessaire.

Je suis charmé Monsieur d'avoir retrouvé cette occasion, pour Vous renouveller les sentimens et la Considération avec la quelle etc.

le 3 avr. 1770.

3 b)

2.de Comme S. A. S. a été la semaine passée en Campagne je n'ai eu l'occassion qu'hier de Lui faire voir la lettre que vous m'avés fait l'honneur de m'ecrire. Après l'avoir lu, Elle m'a ordonné de m'informer avant que de donner Sa resolution, combien vous demandiés pour le logement, le bois, vin et le fourage en argent comptant.

Je vous prie donc Mons. de me communiquer votre declaration à ce sujet et de me croire le 30. avr. 1779

(Briefentwürfe auf einem Quartblatt.)

4.

Monsieur

Je me suis toujours persuadé que S. A. S. n'avoit pas besoin que je Stipulasse l'objet du Naturail et du Logement pour conclure avec moi puisqu'elle devoit etre persuadée que j'accepterois ce qu'elle croiroit convenable.. Tous ces délais pourroient m'etre désavantageux et très préjudiciables si je n'etais (jose le dire) en état de me faire Souhaiter: vous vous Souviendrés, Monsieur, que comptant Sur vos Lettres et pouvant partir pour aller faire les balets de la Naissance du S.me Duc, que je reçus un contre-ordre qui me devint d'autant plus prejudiciable que je fis alors toutes les dépenses necessaires a l'arrangement de mon départ. S. A. S. doit donc etre persuadée avant toutes choses relatives a mes démarches que je puis et devrois rester a Vienne et que les ouvertures que j'ai faites pour rentrer a Son Service dont j'ai eté congedié sans distinction et comme le dernier subalterne de Son Spectacle, ne peuvent et ne doivent être envisagées que comme une effervescence de mon zele et de mon attachement pour le Service de S. A. S. a la qu'elle j'ay toujours eté entierement dévoué: Puisque S. A. S. me force a demander ce qui auroit du etre naturellement fixé par Sa generosité, j'Evalue les articles du Logement, du bois, du vin et du fourage a 1000 fl. jose esperer Monsieur, que la réponse du S.me Duc sera aussi prompte que positive et qu'il voudra bien faire Stipuler dans l'engagement, que l'on me donnera en avance dans tout le courant du mois de Decembre prochain 300 Ducats païables a Vienne, a retenir auprorata (?) dans le courant des Six mois de mon Service proportion égallé: en Supposant un Engagement, je le demande exactement conforme aux articles detaillés dans ma Lettre du 14. avril dernier et dans la présente.

Quoique S. A. S. ait gardé le Silence sur l'objet de mes prétentions, je la crois trop juste pour n'etre pas persuadée dans tous le cas, qu'elle ne daigne m'accorder une jndemnité propre a me consoler et digne enfin non pas de la magnificence, mais de l'Equité d'un Souverain: En attendant votre réponse et les résolutions de S. A. S. j'ai L'honneur d'etre avec un respectueux attachement

Monsieur
Votre tres humble et tres obeissant Serviteur
Noverre.

a Vienne Le 9 may 1770.

Made Noverre vous assure ainsy que Madame votre Epouse de Ses respects, je vous suplie de lui faire agréér les miens; je viens de recevoir de Madme La Dauphine un present estimé 600 Ducats; mon fils ainé est placé dans le Regiment de Caroli S. M. J. m'ayant fait présent d'une Lieutenance pour Lui.

(Ohne Adresse, zweifellos an den Minister Bühler gerichtet.)

5.

La meme raison qui avoit retardé ma derniere reponse a suspendu encore celle de quelques jours, vu (?) que S. A. S. apres avoir sejourné toute la semaine passée à la Solitude n'en est retournée que hier, ou j'ai eu l'honneur de Lui montrer votre derniere lettre. Après vous avoir dejà accordé, Monsieur, pour six mois de l'année de service c'est à dire depuis le 15 octre 1771 — jusqu'au 15 avr. suivant 3000 florins et 15 Ducats pour chaque voiage S. A. S. vous accorde encore les mille florins que vous avez demandé pour les logement, vin, bois et fourage, de sorte que vous l'aviez entendu ? sous les articles de votre precedente [sc. lettre?]

Qui concerne au Sujet de l'avance de 300 Ducats dont vous avés fait mention dans votre derniere S. A. S. m'a repondu que, cette condition ne se trouvant point dans les dits articles elle ne voulait rien y ajouter.

J'espere donc que l'affaire est conçue et que vous me confirmerés par le premier courier l'engagement qui vient de se faire.

Je vous en fais mon compliment aussi bien que sur les presents que vous avés recu de S. M. S. et Mde la Dauphine; En vous souhaitant la continuation de toutes les prosperités imaginables j'ai l'honneur d'etre J.

Mon Epouse vous fait ses tres resp. compl. ainsi qu'a Madame Noverre, à la quelle je vous prie Monsieur de presenter mes respects

le 21. May 1770.

(Vielfach korrigierter Entwurf.)

6.

Monsieur

je viens de Recevoir votre lêttre que Mr Noverre n'attendoit plus, je vais La Luy faire parvenir il est party pour presbourg où il travaille aux fêtes que S. E. monsieur de palfy donne Le mois qui vient à L. L. M. M. et au grand Duc il me fera parvenir sa réponçe que je recevray sous trois jours et que je vous acchemineres (sic) par Le courrier de mécredy, au reste je doutte monsieur quil accepte parceque Lavance des 300 Ducats Luy est absolument nécéssaire pour L'établissement de son fils qui est aux service, et qui perderoit sen Contredy (sic!!) ses puissante protections par notre départ, il faut donc de Largent pour Le méttre amême par Sa place de n'avoir besoin de personne, je me flatte que S. A. S. Lèvera cet petite difigultes dautant mieux Encore quil Luy plaira faire attention que partout dicy Le 13 fer prochain nous avons Besoin dargent tant pour Le voiage que pour vivre Six mois a notre campagne je vous avoue monsieur que je serois tres faché qune (sic) misère de cette Espèce, obliga Mr Noverre a Se rengager a Vienne que je n'aime pas du tout malgré tout Lagrément et tout Largent que mon mary y gagne, je vais faire mes Efforts pour quil puisse attandre votre réponce, mais je vous prie quelle ne soit pas différen comme La derniére car nous serions forcée de Signer un Engagement de 1800 Ducats qu'on vous pressante tout les jours, et qui nest Etudée (?) que par Lobjet du Congé que Mr Noverre demande ce mattin même. On a confanty (?) quil fut de trois moy et que je signasse pour mon mary ce que jay refussée, tacher donc monsieur de Segonder mes desirs En déterminant Le Sérénissime Duc a accorder cette avance qui selon moy ne doit point faire de difigulter cette marque de défiance pourra dautant plus affecter mon mary que je connois tout son attachement pour Son Altessé Sérénissime aux pied du quel je vous prie de me méttre. En Lassurand que je Suis caussion (sic) de tout jattond ma Satisfaction de votre zêle a obliger et de lexactitude que vous voudrez agrée je vous prie Les Sentiments destime et de considération avec Les quels jay lhonneur dêtre

Monsieur

Votre tres humble Servante
Noverre.

A Vienne le Samedy 2 juin 1770.

(Briefumschlag: A Monsieur Bhuler Conseiller intime de S. A. S. monseigneur Le Duc Régnant de Wurtemberg.
à Stuttgardt)

7.

Monsieur

Je viens de Recevoir votre Lettre, je Suis déséspéré que Le refus de maccorder des avances m'empeche de me Livrer au plaisir d'appartenir une seconde fois au S^me Duc; dans une autre circonstance je Serais plus heureux; et une bagattelle semblable ne deviendra pas un point de difficultés; jeusse bien desirés que mes moyens me Permissent de me passer de cette Somme et que ma Situation me donna le loisir d'attendre Les Nouvelles Résolutions de S. A. S^me. mais il y a longtemps que j'amuse (?) La Direction par des délais; je ne puis n'y ne doit jouir (?) Le Prince de Kaunitz, n'y Le Comte de Koarij; et comme je dois être incertain des Volontés du Duc et que d'un autre coté on me presse de finir je vais Conclure et Signér mon Engagement. Jai l'honneur de Vous Remercier des peines que Vous Vous êtes donnés; en Vous assurant de ma Recconnaissance je Vous réitere Les Sentimens destime et de Consideration avec Les quels Jai l'honneur détre (sic)

Monsieur
Votre tres humble Et tres Obeis^t Serviteur
Noverre.

Bude [?] ce 5 juin 1770.

8.

A Vienne le 6 juin 1770.

Monsieur

je vous Envoye La réponse de mon mary javois bien previs connoissant et Les arrangement quil avoit pris, et sa délicatésse quil seroit sensible a Lespèce de Défiance et a Lenteur avec La quelle Son affaire a été traité, il menvoye Son Engagement que je vais remêttre au Comte Koary nouveaux directeur; il netoit plus au pouvoir de mon mary de Luder (?) Sans courir Les risques de perdre pour jamais Lestime et La considération dont Lhonnore La noblesse, je suis fachee plus que personne que cêtte affaire nest pas réussy pour une misère, car ce netoit point une grace, mais une Mosse (?) dusage et qu'on ne peut refuser qua des sujets peu connu par Leur probité et ignoré du cotes des talents

nous voila donc Encore une foy privé malgré notre Empréssement de La Satisfaction de ne voir un prince auquel nous sommes sainsairement attachés, et privé pour quelque temps du plaisir de vous assurer de bouche de La reconnoissance avec La quel jay Lhonneur dêtre

Monsieur
Votre tres humble Servante
Noverre

mes Civilites je vous suplie a Madame votre Epouse.

VII.

Auszug aus dem Calendrier historique des Theatres ou Almanach historique et Chronologique de tous les Spectacles de Paris, betreffend das Ballett an der Académie royale de musique in den Jahren 1776 ff.

Das Personalverzeichnis für das Ballett an der „opéra" verzeichnet 1776:

Compositeur et maître des Ballets: M. Vestris.
Adjoints: Gardel, Dauberval.
Danseurs seuls: Vestris, Gardel, Dauberval.
Danseurs en double: Despréaux, Leger, Walter, Abraham.
Danseurs figurans: MM. 27 (darunter: Laval, Simonet).
Surnuméraires: MM. 8.
Danseuses seules: Mlles Peslin, Guimard, Heinel, Nidoux, Dorival.
Danseuses en double: 4.
Danseuses en double et figurantes: 22.
Surnuméraires: Mlles 33.

Im Jahre 1777 erscheint Noverre an erster Stelle als compositeur et maître des Ballets. „En survivance“ folgen Gardel und Dauberval.

Die Zahl der für den Tanz angestellten Personen schwankte:

1776:	106	1779:	79
1777:	102	1780:	92
1778:	110	1781:	93

Über die Académie de danse, die mit der Oper indirekt verbunden war, insofern sie den Nachwuchs des Ballettcorps ausbildete, erfahren wir aus dem Calendrier folgendes:

Indépendamment de l'Académie Royale de Musique, il y a une Académie de Danse, dont les Assemblées se tiennent chez le Directeur.

Cette Académie Royale de Danse a été établie par Louis XIV en 1661, en vertu de Lettres Patentes, vérifiées en Parlement en 1662. Le nombre des académiciens est fixé à treize; et ils jouissent du Privilège, ainsi que leurs enfans, de montrer de l'Art de Danse, sans Lettres, ainsi que du Droit de Committimus, et autres tels que ceux des officiers Commensaux de la Maison du Roi.

Ils doivent s'assembler une fois par mois, pour délibérer sur ce qui regarde leur Art. Un des objets principaux de cette Académie est de former des sujets pour l'Opéra.

Noms des Académiciens (1777): Malter, Doyen et président. Laval, Directeur. Malter, cadet. Javillier, D. Dupré, Lany, Vestris, Lyonnois, Gardel, Dauberval, Malter le jeune, Noverre.

VIII.

Auszug aus den Etats der Académie royale de musique, aufbewahrt in dem Archive de l'opera in Paris.

[Carton 15. Appointements 1750—80.)

Darnach betrugen z. B. im Rechnungsjahre 1760—61 die Gagen für den Compositeur et maître des Ballets Lany 3000, für den Danseur seul Laval 2500.

Die Summe der Gagen betrug:

Acteurs et Actrices	54 000
Danseurs et Danseuses . . .	33 400
Symphonistes	28 500
Préposés	5 200
Totaux	121 100

Im Geschäftsjahre 1762—63 beläuft sich die Summe der Gagen für Tanzpersonal auf 38 700.

Boquet, Preposé aux desseins et à l'Exécution des habits erhält 1500.

Die Appointements für das Tanzpersonal betragen später in den Jahren

1775/76	56 100
1776/77	66 400
1777/78	72 600
1778/79	128 380

Noverre figuriert in diesem Rechnungsjahr mit

appointements	3 000
gratifications	9 000
totaux	12 000

Schon 1781/82 tritt eine Reduktion des Tanz-Etats ein:

Acteurs et Actrices	86 100
Danseurs et Danseuses . . .	99 400
Simptonistes	59 850
Préposés	22 400

1783—84 ist der Etat noch mehr gesunken:

79	Acteurs et Actrices . . .	120 000
73	Danseurs et Danseuses . .	80 300
65	Symphonistes	62 820
16	Préposés	14 400

Dagegen steigt er von da ab wieder:

1784/85:	75 chant	165 900
	79 Danse	119 600
1785/86:	79 Chant	170 200
	73 Danse	129 800

IX.

Akten aus dem Archive de l'opéra in Paris, betreffend Jean Georges Noverre nach seiner Entlassung aus dem Verband der Académie royale de musique.

[Carton 48 administration au IV, V.]

Adresse:

Aux Citoyens
composant l'Administration du Théâtre de La République et des Arts.
rue de la Loi
à Paris.

Mtre de l'intérieur.

Ministère de l'intérieur, 5e Division
Direction générale de l'Instruction publique.
Bureau des Fèstes Nationales et des Théâtres etc.

Paris, le 23 Germinal l'an 5 de la République française.
Le Directeur général de l'Instruction publique,
Aux Administrateurs du Théâtre de la République et des Arts.

Vous trouverez, ci jointe, Citoyen, une lettre du Directeur Général provisoire de la liquidation Concernant le Citoyen Noverre, je Vous pri d'en prendre Connaissance et de me mettre à même le plutôt possible en me faisant le renvoi de cette lettre, de proposer au Ministre une reponse qui ne laisse rien à desirer sur les longs services de cet artiste recommandable.
Salut et Fraternité
Ginguené.

Der Brief trägt oben den Vermerk: Le Cen Noverre fera parvenir les Certifications qu'il est dans le cas d'obtenir de ses Contemporains et l'adm.on les adressera.
Am Rande des Schriftstücks ist ringsum geschrieben folgende Antwort:

Paris 22. Floréal an 5.

Les Adm.teurs etc. au Cen Ginguené Dteur de l'Inst.on pubque

C'en, Le Directeur provisoire de la liquidation a demandé au Ministre des Renseignements positifs sur les nombreux et longs travaux du Cen Noverre et vous nous avez chargé de faire à cet égard toutes les Recherches nécéssaires.

Nous vous adressons, Cen, en vous envoyant la lettre du Cen De Normandie, deux attestations des contemporains du Cen Noverre, seules pièces qu'il nous ait été possible de nous procurer. Ces pièces annoncent bien que dès l'année 1742 cet artiste célèbre étoit déja connu, et qu'en 1755 il existoit plusieurs Ballets de Sa Composition. Mais aucune notion sur l'année 1738, indiquée comme l'époque de ses débuts, pas plus que sur l'époque de sa retraite de l'Opéra. Nous devons vous observer que ce dernier objet ne peut être connu et constaté regulièrement que par un Extrait des anciens États, qui tous sont dans vos Bureaux, et que rien absolument de ce qui forme les archives du Théâtre ne se trouve entre nos mains.

St. et fté.
(Salut et fraternité.)

2.

Paris le 27 Germinal an 5e de la République française, une et indivisible.

Le Ministre de l'Intérieur, aux Administrateurs du Théâtre de la Republique et des Arts.

Je n'ai point appris sans une véritable peine, citoyen, que le citoyen Noverre dont les talens universellement connus ont été si utiles au Théâtre de la République et des Arts, n'a point encore reçu les 200 francs par mois, que je vous ai autorisé. à lui payer, en attendant la mise en activité de l'École de Danse. Son collègue Vestris qui a eu des représentations à son profit, a cependant touché ce traitement provisoire, Noverre y a un droit au moins égal, puisque c'est là la seule ressource dans un âge très avancé. Je vous invite donc, citoyens, à payer, dès à présent, au citoyen Noverre les mois échus de son traitement provisoire. Si la caisse du Théâtre ne permet pas d'en payer la totalité, vous devez du moins lui donner le plus fort à compte qu'il vous sera possible. Je ne doute point que vous ne fassiez tout ce qui deprendra de vous pour satisfaire un artiste dont le nom seul doit être une recommandation suffisante près d'une Administration éclairée.

Salut et fraternité.

3.

Archive de l'opéra Carton 49 administration an VI.

Citoyen administrateur.

Permetéz moi de me rapeler à Vôtre Souvenir, et de Vous priiér de ne point m'oublier, lorsque Vous présentérez un Raport au Ministre de L'Intérieur, il ma assuré qu'il prononceroit sur mon sort d'après déliberation, et il m'accordera la place toute Entiere qu'occupoit Deshaye et les Emoluments qui y sont attachés Lorsque vous lui diréz que je suis propre à la Remplir.

Salut et fraternité

Noverre.

Paris le 29 floréal an 6. Rue du Mail maison du mail.

Ein Zusatz besagt: répondre que le rapport est fait.

4.

Archives de l'opéra Carton 46 ministère de l'Intérieur G-Z.

Le Citoyen Noverre Artiste au Ministre de l'Intérieur.

Citoyen Ministre.

J'ai l'honneur de vous informer que le Cen Céllérier s'est empréssé a me faire compter six cents francs a compte des trois mille qui me sont dû d'après la liquidation ci-joint signée et certifiée par cet Administrateur.

En vous priant, Citoyen Ministre, d'agréer les sentimens de ma reconnoissance, j'aurai l'honneur de vous représenter que cet a-compte est un secours très insuffisant à mes besoins et absolument incapable de me tirer de la situation pénible ou je me trouve.

Daignéz, Citoyen Ministre, prendre en consideration la prière que je vous faits, de ne point oublier un Artiste qui auroit tout perdu, s'il céssoit d'espérer en vôtre justice et en vos bontés.

Salut et Respect.

Paris le 17 frimaire an 9.

N o v e r r e.

Die beifolgende Abrechnung enthält auf vorgedrucktem Formular die durch Sperrdruck hier kenntlich gemachten Eintragungen mit Tinte.

Théatre des Arts.

Compte de ce qui est dû au C^en^ Noverre Artiste du Théâtre des Arts, pour les annés 5, 6, 7, 8.

An 5	
Il reste dû sur cet exercice quatorze cent livres . . .	1,400
An 6	
Il lui est dû huit-cent livres	800
An 7	
Il reste dû sur cet exercice quatre cent livres	400
An 8, Premier Semestre	
Il reste dû sur cet exercice deux cent francs	200
Mois de Germinal, an 8	
Il reste dû sur ce mois deux cent francs	200
Total .	3,000 f.

Je soussigné, certifie le compte ci-dessus montant à la somme de trois mille francs véritable et conforme aux Registres de liquidation, remis au Ministre de l'Intérieur.

Paris ce 15 Primaire — an 9 —

Céllerier.

X.

Sterbeurkunde für Jean Georges Noverre und seine Gattin.

(Abschrift im Besitze der M[me] Cahier, Paris; einer Ururenkelin des Ballettmeisters.)

Extrait du registre des Actes de l'Etat Civil de la ville de Saint-Germain-en Laye. année 1810.

Du vingt Octobre mil-huit cent-dix, neuf heures du matin. Acte de décès de S[r.] Jean Georges Noverre, natif de Paris, le vingt neuf avril mil sept cent vingt sept âgé de quatre vingt-trois ans et demi, pensionaire de l'État, époux de Marguerite Louise Sauveur, décedé hier à trois heures de relevée, en son domicile rue de la Surintendance, n° 1. Sur la déclaration de monsieur Etienne Louis François Mallet Prêtre de la Paroisse demeurant rue au Pain, et François Pétron, cuisinier, rue de la Salle numéro 28; lesquels ont signé comme témoins après lecture faite du présent acte, constaté par nous maire faisant les fonctions d'officier public-suivant la loi.

Signé au registre: Mallet, François Pétreau et Odiot.

Du vingt novembre mil huit cent dix, 5 heures du soir.

Acte de décès de M[me] Marguerite Louise-Sauveur veuve de sieur Jean Georges Noverre, Pensionnaire de l'État-native de Malmédy-Département de l'Ourthe, âgée de quatre-vingt-trois ans, décédée ce jour à cinq heures du matin, en son domicile rue de la Surintendance N° 1. Sur la déclaration de messieurs Etienne Louis-François Mallet, prêtre de la Paroisse de cette ville demeurant rue au pain-et sieur Philippe François Sagot, commissaire de Police de cette ville, rue de Pontoise N° 2; lesquels ont signé comme témoins après lecture faite du présent acte, constaté par nous Maire, faisant les fonctions d'officier public suivant la loi.

Signé au registre: Mallet-Sagot.

Sterbeurkunde für Antoine Noverre (einen in Lyon geborenen Sohn des Ballettmeisters).

Prefecture du Départ. de la Seine, ville de Paris.

Extrait du Registre des actes de décès de l'an 1829.

L'an mil huit cent vingt neuf, le quatorze avril à une heure de relevé, par devant Nous maire du troisième arrondt de Paris, faisant fonction d'officier de l'État civil, sont comparus: les Sieurs Auguste, Marie, François, Firmin Noverre, employé de quarante-un ans, demeur à Paris, rue Montmartre No. 50, et Augustin, Antoine, Amédée Noverre, vérificateur des douanes à Calais, étant ce jour à Paris, logé même rue et maison tous deux fils du défunt. Lesquels nous ont déclaré que Antoine Noverre, rentier, ancien Controleur général des fermes du Roi, agé de soixante-dix-huit, quatre mois, né à Lyon, dept du Rhone, veuf de De Anne Baudelaire est décédé à Paris, en sa demeure, rue Montmartre No 150, cejourdhui à cinq heures du matin. Etant les comparents signé avec nous le present acte de décès, ainsi que le sieur Cousin médecin après lecture faite.

(signé au registre: Augustin Noverre, Cousin Noverre et Fournier maire.)



Verzeichnis der behandelten Ballette: